CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 216

DICIEMBRE 1967

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

que integra

al MUNDO

HISPANICO

en la

cultura de

NUESTRO

TIEMPO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

216

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

MADRID

INDICE

NUMERO 216 (DICIEMBRE DE 1967)

Páginas

Arte y pensamiento

Esteban Pujals: *«El Paraíso perdido», de Milton, en su tercer centenario* ... 481
Rafael Conte: *Vicente Blasco Ibáñez: Lecciones de un centenario* ... 507
Osvaldo López Chuhurra: *Máscaras y rostro de Luigi Pirandello* ... 521
Ricardo Domenech: *Pirandello y su teatro de crisis* ... 538
Manuel Pinillos: *Enfermo de otra luz* ... 553
Fernando B. Sandoval: *El Cedulario de la Nueva Galicia en el Derecho Indiano* ... 561
Juan Benet: *Toledo sitiado* ... 571
Alfonso Gil: *Poemas* ... 582
Francisco Urondo: *Todo eso* ... 586

Hispanoamérica a la vista

Alberto Zuluaga Ospina: *Notas sobre la novelística de la violencia en Colombia* ... 597

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Gonzalo Anes Alvarez: *Las cartas político-económicas al conde de Lerena* ... 611
Alberto Gil Novales: *El siglo XIX, en su dimensión española* ... 614
José Ortega: *Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en «Alfanhuí».* 626
Juan Antonio Gaya Nuño: *El líder fascista en la novela inglesa de nuestro tiempo* ... 632
Carmen Bravo-Villasante: *El arte de la biografía* ... 640
Carlos José Costas: *II Festival de Música de América y España* ... 645
Federico Sopeña: *Vicente Salas Víu* ... 650

Sección Bibliográfica:

Emilio Miró: *Luis Rosales: El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* ... 653
Raúl Chávarri: *José Luis Rubio Cordón: La rebelión mestiza* ... 658
Julio E. Miranda: *Fernando Quiñones: La guerra, el mar y otros excesos* ... 661
José Alvarez Junco: *Francisco Fernández-Santos: Historia y filosofía.* 665
Romano García: *Miguel de Unamuno: La agonía del cristianismo, Mi religión y otros ensayos* ... 671
Jorge Rodríguez Padrón: *Angel González: Tratado de urbanismo* ... 674
Luis S. Granjel: *Pedro Soler Puigoriol: El hombre, ser indigente. El pensamiento antropológico de Pedro Laín Entralgo* ... 681
José María López Piñero: *Carlos J. Finlay: Obras completas* ... 683
Jorge Campos: *Cuentos que lo son* ... 685
Szabolcs de Vajay: *Miguel de Ferdinandy: El destino de un pueblo.* 687
José Batlló: *Giorgio Bassani: Historias de Ferrara* ... 695

Ilustraciones de Elisa Ruiz.



ARTE Y PENSAMIENTO

«EL PARAISO PERDIDO», DE MILTON, EN SU TERCER CENTENARIO

POR

ESTEBAN PUJALS

Orígenes y estructura

Este año de 1967 hace trescientos años que se publicó *El Paraíso perdido,* de Milton, uno de los poemas más importantes de contextura moderna. Desde 1667, fecha en que apareció su primera edición, hasta nuestros días, no creo se haya producido en la literatura occidental obra alguna que en su género pueda compararse con él en unidad y acabamiento, en montaje arquitectónico, contenidos evidentes y simbólicos, profundidad de intención, amplitud de conjunto y belleza de detalles.

Milton escribió su poema en su madurez y hacia el final de su vida, cuando hacía unos años que había perdido la vista, y lo compuso, según afirma en la introducción al libro I, para narrar la primera desobediencia del hombre y sus consecuencias, y también para justificar los procedimientos de que Dios se vale para conducir a la humanidad a su destino. Esta afirmación última ha sido objeto de mucho debate y volveremos más adelante sobre ella. De momento, baste tener presente que la mentalidad poética no es necesariamente lógica, sino intuitiva, y que el poeta va plasmando su obra (1) al impulso de unas fuerzas desconocidas en las que el elemento racional, si bien está presente y alerta, no es necesariamente predominante.

Milton, sin embargo, es un poeta muy razonador, un artista que madurará y moldeará su obra desde lejos, y, metódica y conscientemente, la conducirá a término, redondeándola y cumpliendo muy fielmente su promesa. Si los procedimientos de que se vale Dios ante los hombres pueden no quedar suficientemente justificados para personas que se hallan fuera del ámbito de las creencias de Milton, en cambio la obra sí queda plenamente justificada para todo hombre de percepción; porque la hermosura de muchos de sus motivos y su portentosa arquitectura la convierte en vehículo de expresión de la grandeza y

(1) En este punto es justo conceder la parte de razón que tuvieron Platón y Longino entre los antiguos, y la importantísima aportación de los críticos del movimiento prerromántico inglés y Feijóo en épocas ya recientes.

la tragedia humanas; porque para el hombre occidental constituye el poema símbolo de su destino humano y teológico: la historia del hombre y su contexto teológico transformada en eje de uno de los poemas épicos más sobresalientes de la literatura universal.

El proyecto de escribir una obra sobre la caída del hombre lo llevaba Milton en su conciencia desde que tenía treinta y dos o treinta y cuatro años. En un documento llamado el *Manuscrito de Cambridge* (2), Milton trazó cuatro esquemas dramáticos sobre el tema de la pérdida del paraíso, en el tercero y cuarto de los cuales proporciona esbozos concretos de personajes y argumentos, que en general responden en gran parte al tema central del futuro poema. El cuarto esbozo lleva el título de *Adam Unparadised* (Adán arrojado del paraíso), y el autor lo concibe como tragedia. Es muy posible que la clausura oficial de los teatros ingleses desde 1642 hasta 1660 le obligara a cambiar de género; como también se puede pensar que la maduración del plan en la conciencia del poeta requiriese más amplitud espacial que el ámbito escénico y temporal dramáticos para expresar su formidable concepción y se decidiese a verterla en un poema épico, que entonces era el género literario más reconocido. Yo siempre he sentido la tentación de creer que el decreto parlamentario de 1642 prohibiendo las representaciones escénicas y obstruyendo la carrera dramática de Milton privó a Inglaterra de tener a su Calderón (3). Pero el hecho de pretender determinar el motivo del cambio de género de tragedia en poema de la obra que nos ocupa es un empeño puerilmente ambicioso, pues con frecuencia la creación literaria sigue unos misteriosos caminos de dificilísima revelación.

El Paraíso perdido es un poema de ascendencia épica, sobre todo virgiliana, y no son pocas las relaciones que se pueden establecer entre él y la *Eneida* (4). Como tal debe ser observado y juzgado; y si frente a un templo clásico o una catedral renacentista nos damos cuenta de que todos los detalles conducen a conjuntos superiores hasta alcanzar una unidad final, en *El Paraíso perdido* no debemos tampoco ser precipitados y admitir que las subordinaciones de verso a pá-

---

(2) Véase: «Facsimile of the Cambridge MS», publicado por W. A. Wright, 1899; A. H. GILBERT: «The Cambridge Manuscript and Milton's Plans for an Epic», *Studies in Philology*, XVI, 1919; WALTER SHORK: *Die Dramenpläne Miltons*, Quackenbruck, 1934.

(3) Véase el capítulo «Momento cumbre de los teatros inglés y español», en mi libro *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa*, Madrid, 1965.

(4) Ambos constan de doce libros; no empiezan cronológicamente por el principio, sino por un punto vital de la acción; sabemos el pasado y futuro de la acción por posteriores narraciones: los relatos y profecías de Rafael y Miguel a Adán en *El Paraíso perdido* tienen su paralelo con la narración de Eneas a Dido y las profecías de la Sibila de Cumas en la *Eneida*, para no citar sino las correspondencias más evidentes.

rrafo, de episodio a libro, y de libro al poema en su totalidad obedecen a una parecida ordenación.

Al proponerse escribir su poema, Milton tenía ante sí dos grandes posibilidades, que se vislumbran al estudiar los párrafos —escritos unos veinte años antes— del prólogo al libro II de su escrito en prosa, *Razón de un gobierno eclesiástico* (5): allí se apunta ya la distinción entre un género épico que se adapte a las reglas de Aristóteles y otro que sigue a la naturaleza, «que para los que conocen el arte y se sirven del buen juicio no es una transgresión, sino un enriquecimiento del arte» (6). Milton, por consiguiente, entenderá que existía una épica que no era la clásica o de ciclo cerrado, y esa no podía ser otra que la romántica o caballeresca, el poema de ciclo abierto, cuyos representantes más sobresalientes eran para él Ariosto y Spenser (7). Milton pudo dudar un momento entre la forma clásica o la romántica, como había titubeado un punto entre la temática pagana o bíblica; pero su formación clásica y su manera de ser puritana —yo diría fundamentalmente cristiana— le llevarán con los años a hermanar la forma clásica con el contenido bíblico —como había hecho Dante con su *Divina comedia*— (8), tomando de Spenser inspiraciones de detalle y decorativismo, flexibilidad técnica, además de algunos contenidos, como la reverencia spenseriana por la doncellez —en Milton inocencia— y la ensalzada calidad sacramental de la unión de hombre y mujer en el vínculo del matrimonio. Con estos antecedentes, *El Paraíso perdido* presentará una básica unidad aristotélica y una variedad decorativa de detalles que convergen totalmente hacia dicha unidad, enriqueciendo la mayestática sublimidad del asunto.

La estructura interna del poema viene impuesta, por un lado, por la compacta unidad de su tema teológico —la transgresión del hombre y su castigo—, y por otro por las exigencias de su escenografía, provista por el marco cosmológico de los conocimientos científicos de la época y por los supuestos tradicionales organizados por la poderosa imaginación de Milton. Así, si su estructura interna va recta a amplificar el relato bíblico de la transgresión del hombre, desde la rebelión de los ángeles caídos en el Infierno, el vuelo de Satán a la Tierra

---

(5) *The Reason of Church Government* (1642).

(6) *Idem*. Prólogo al libro II.

(7) Véase a este respecto la interesante exposición de C. S. LEWIS en *A Preface to Paradise Lost*, Londres, 1942.

(8) T. B. Macaulay en su celebrado artículo sobre Milton (1825) fue el primero en relacionar *El Paraíso perdido*, de Milton, con la *Divina comedia*, de Dante. Véase «Milton» en LORD MACAULAY: *Literary Essays*, Oxford, 1923. Modernamente, Frank T. Prince ha tratado competentemente las influencias italianas en Milton en su obra *The Italian Element in Milton's Verse*, 1954; y RAYMOND TSCHUMI, en «The Evolution of Myths from Dante to Milton», estudia las derivaciones miltonianas en Dante, en *English Studies Today*, Roma, 1966.

para llevar a cabo su conquista, la tentación y el castigo de la primera pareja y la promesa de la revelación; su montaje externo, intrínsecamente enlazado con el anterior, nos expone los escenarios del Infierno, emplazado en las profundidades inferiores del Caos; el Cielo, cerniéndose de un modo excelso en la parte superior del mismo, y la Tierra, situada en medio de aquella parte de la creación que Dios había arrancado del Caos y sobre la cual había arrojado un manto de luz, rodeándola de las diez esferas desde la del círculo de la luna hasta el *primum mobile*. La estructura argumental interna nos lleva a movernos de un modo natural por estas distintas regiones: Infierno, Cielo, Caos, Tierra, con sus esferas, y tanto en estos desplazamientos como en las descripciones del Paraíso, del hombre y de su conducta y actividades, la contextura interna y la espacial están perfectamente articuladas. Como era de esperar, en el relato de la caída de los ángeles perversos, en el de la vida de Adán y Eva en el Paraíso y en el de la tentación y sus derivaciones, Milton tuvo que valerse hasta un grado máximo de sus concepciones imaginativas y de su inspiración, pues, como sabemos, las narraciones bíblicas sobre el asunto son extraordinariamente lacónicas. Respecto del escenario externo, se basó en una combinación de los sistemas tolemaico y copernicano, colocando el Cielo encima del Caos y el Infierno debajo, tal como la tradición y la intuición humana lo presiente; y la Tierra, inciertamente (9) inmóvil en el centro, rodeada de sus esferas iluminadas por una gran mancha de luz, y envuelta por el Caos, materia desordenada, llena de confusión y obscuridad por todas partes, menos en lo que pueda distinguirse de la lejana e intensísima luminosidad del Cielo. En este aspecto, con toda la ayuda que le pudieran prestar las fuentes teológicas y cosmológicas de su tiempo (10), la poetización de estos escenarios tenía que arrancarla necesariamente de su imaginación; pero, especialmente, en donde Milton tuvo que depender más de su propia inventiva fue en la amplificación de la escueta relación bíblica de los primeros capítulos del *Génesis*, sobre la creación del mundo y del hombre, y de la sublevación, batalla y derrota de los ángeles rebeldes en el Cielo, en Isaías y el *Apocalipsis*. El hecho de que el poema haya quedado definitivamente dividido en doce libros, ajustándose a una unidad tradicional, clásica y renacentista, no tiene excesiva importancia, pues en la primera edición (1667), salvo en algunos detalles, presentaba el mismo contenido organizado en diez libros (11).

(9) Libro VIII, versos 122-125.

(10) Véase el capítulo «Cosmology and doctrinal content», en J. H. HANFORD: *A Milton Handbook*. Nueva York, 1954.

(11) La segunda—y definitiva—edición de *El Paraíso perdido*, «revisada y aumentada por el propio autor», apareció en Londres, en 1674, el año de la muerte de Milton.

Cuando una narración promete ser larga, no resulta un mal procedimiento empezarla por la parte más lógica y conveniente, o la más atractiva y vital, aunque cronológicamente no sea éste su verdadero punto de partida. Así se ha venido haciendo en tiempos modernos, utilizando un recurso que no puede ser más antiguo, puesto que se vincula a la tradición homérica y virgiliana. La *Eneida* empieza con la tempestad que arroja al protagonista a las costas de Libia, y de su narración posterior en la corte de Dido, reina de Cartago, conoceremos los antecedentes. Milton adoptará el mismo sistema, ampliándolo todavía en distintos pasajes de la obra y obteniendo con él un magnífico resultado. Pero no creo que debamos pasar de aquí sin comentar el contenido de *El Paraíso perdido,* ya que hemos alcanzado una encrucijada en la que sin un esbozo argumental dudo de que pudiese ser fructífera mi labor crítica y expositiva.

El tiempo, al empezar el poema, sugiere una época incierta, pero aparentemente paralela a la de la creación del Mundo y el hombre. En el rincón más profundo del Caos, en el Infierno, en donde había sido arrojado con sus huestes, Satán —el que en el Cielo había sido Lucifer—, se incorpora y esfuerza en levantar a sus aletargadas legiones con la intención de lanzarlas de nuevo contra Dios. Les habla de que pueda ya haberse creado la Tierra, comunicándoles el rumor que un tiempo había circulado en el Cielo respecto de la creación de unos nuevos seres que vivirían en ella en un ambiente de máxima felicidad. La táctica de Satán es de prudente estratega; y si bien, como seres inmortales, el número de batallas que los ángeles rebeldes pudieran presentar sería infinito, el procedimiento que se adoptará en el consejo del Infierno es el de combatir a Dios por la espalda —indirectamente en el hombre—, ya que el ataque frontal saben por experiencia que tendría resultados negativos.

Satán se adjudica el privilegio —que tiene merecido como caudillo de las regiones del mal— de salir a explorar ese posible paraje nuevo, y se lanza a través de las tinieblas y el desorden del Caos, camino de la Tierra. Es de gran belleza y fuerza imaginativa la descripción de Satán, saliendo de las puertas del Infierno y desplegando sus alas al amparo de la noche y la confusión del Caos, en busca del nuevo Mundo.

Pero Dios no puede dejar de percibir la aventura de Satán, y al volver la mirada hacia la Tierra se da cuenta de que el que un día fuera Lucifer se dirige audazmente hacia ella. Entonces predice la victoria de Satán y la caída del hombre; pero el Hijo se ofrece para

redimirle. Con esto Satán atraviesa el orbe más lejano, y burlando la vigilancia de Uriel, el ángel del sol, se encamina a la Tierra, descendiendo sobre el monte Nifates, cerca del Paraíso. Así termina el libro III, que había empezado con un canto a la luz, que es a la vez un himno a la luz divina y una lamentación a la carencia de vista del poeta. Este fragmento, que Addison en su tiempo (12) juzgaba fuera de lugar, simboliza precisamente una transición de las oscuridades del Infierno a la zona luminosa del Cielo y la creación, siendo al mismo tiempo una elegíaca meditación subjetiva —de las pocas que nos ofrece Milton en este poema—, que posee una enternecedora belleza.

Desde el Nifates Satán se dirige al Paraíso, metamorfoseándose en distintos animales para acercarse a Adán y Eva sin ser descubierto por Gabriel y los ángeles que custodian el lugar. Consigue aproximarse a la pareja y se maravilla de la felicidad de que gozan en tan magnífico Jardín. Por su conversación se entera de la prohibición y del castigo que pesa sobre ellos respecto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal; y, llegada la noche, Satán —transformado en un animal inferior— se propone tentar a Eva con un sueño de curiosidad y desobediencia incipiente, que tomando corporeidad en su conciencia se concretará más adelante en el verdadero acto de la tentación. Pero el ángel del sol, que había vigilado la trayectoria de Satán, logra descubrir sus engaños y descender a dar aviso de ello a Gabriel. Dos de los ángeles guardianes se dirigirán al lugar de descanso de Adán y Eva, y allí encontrarán a Satán en forma de sapo —uno de los ejemplos de degradación del primitivo arcángel de la luz—, pegado al oído de Eva y tratando de perturbar su prístina inocencia con la visión —en sueño— de las cualidades de la fruta misteriosa. Conducido ante Gabriel, después de haber recobrado su verdadera forma, se desata entre ellos una seria discusión, que no termina en combate porque la aparición de una señal en el cielo avisa a Satán de la suerte que va a sufrir en manos del arcángel. A la vista del portento, el ángel del mal abandona el Paraíso.

La inferioridad para defenderse de Satán es manifiesta, si el hombre no recibe más luz y socorro del Cielo. Así Dios se propone enviar a Rafael —el arcángel cariñoso y compañero del hombre— a la Tierra para afirmar a Adán y Eva en su estado, advertirles del enemigo que

(12) Las observaciones de Joseph Addison: *On Paradise Lost*, se publicaron en una serie de dieciocho ensayos en *The Spectator*, durante los sábados, desde enero a mayo de 1712. Es el primer estudio relevante que se escribió sobre el poema de Milton: un extenso trabajo orientado con un extraordinario sentido común, impregnado de alusiones y comparaciones con las obras épicas de la antigüedad clásica, y lleno de atinadas advertencias morales y valiosos juicios críticos.

les acecha y manifestarles su libre condición para seguir, entre los caminos que se les abren delante, el bueno o el adverso. Amanece. Eva le explica apesadumbrada a Adán el extraño sueño que ha padecido; es decir, que ha tenido la tentadora visión de que, hallándose frente al Arbol de la Ciencia, un ángel le tendió la fruta y ella la tomó. Adán se preocupa mucho en un principio por este hecho; pero como ha sido un sueño, al margen de la voluntad y la conciencia, después de reflexionar, consuela y anima a su mujer. Concluida la oración matinal, salen airosos a realizar el trabajo del día. Aquí se perciben ambientes de la vida de estos afortunados seres en el Paraíso, y al mediodía, cuando ya han vuelto a su reposo y Eva se dispone a preparar el almuezo, en la gozosa diligencia de unas eternas vacaciones, Adán distingue la llegada del mensajero del Cielo. Entonces le indica a Eva que se aplique para agasajarle, mientras él avanza a recibirle en actitud de sumisión. El almuezo es rápido y alegre, y en él Rafael se comporta como un personaje humano, si bien de procedencia y linaje superiores. Hasta le dice un noble cumplido a Eva, en el que la llama «madre de la humanidad», cuyo vientre será más pródigo que la variedad de frutos con que ha decorado la mesa. Después del almuerzo empiezan las advertencias de Rafael sobre el enemigo, y es ahí cuando, al tener que explicar el origen de los agentes del mal, el arcángel deberá remontarse a narrar la rebelión de los ángeles malos en el Cielo, por soberbia y envidia de Lucifer al negarse a reconocer la superior jerarquía del Hijo de Dios.

Aquí hay un extenso inciso que ocupa la primera mitad del libro V y todo el VI, en el que el arcángel describe a Adán y Eva la batalla del Cielo y la derrota de los ángeles malos por los ejércitos de Dios, acaudillados por Miguel y Gabriel—Rafael no alude nunca a sí mismo, a su acción en dicha lucha, ni les comunica su nombre—; a la invención de los explosivos y los artefactos artilleros, por iniciativa de los ángeles perversos; y, finalmente, a la victoria definitiva conseguida por el Hijo, montado en el carro de guerra del Dios Padre, el Dios de los ejércitos de la Biblia, el Dios de los ejércitos de nuestros misales tradicionales. Los ángeles rebeldes quedan acorralados en los extremos del Cielo, desde donde, al abrirse sus muros, son despeñados con horror y confusión en el abismo, en una caída de nueve días a través del Caos hasta llegar a Infierno, que es donde les hallamos al empezar el poema.

Satán había arrastrado consigo un tercio de los seres celestiales, y Dios se propone ahora realizar el proyecto de crear el Mundo, como desquite de la despoblación parcial que la derrota de los ángeles rebeldes había causado en el Cielo. Esta idea de la creación, sin

embargo, como he indicado en un principio, ya se conocía en el Cielo antes de que Satán se sublevase arrastrando con astucia a sus ángeles seguidores. Y al mencionar el arcángel estos hechos, Adán le pregunta cómo fue creado el Mundo. Entonces Rafael le explica —libro VII— la creación de la parte del universo sometido a organización; es decir, la creación del mundo según los conocimientos cosmológicos y teológicos que Milton poseía, ampliados y nutridos con su imaginación de poeta. La creación la realiza no exactamente Dios, sino el Hijo, con la fuerza del verbo divino. Se abren las puertas del Cielo, y el Hijo, montado en el carro de gloria del Padre y acompañado de un séquito de ángeles, avanza por los bordes hasta los límites en que asoma el Caos, los espacios informes y confusos del universo increado. El compás de Dios, manejado por el Hijo, señala los contornos de la creación: se apaciguan las tormentas del Caos, se proyecta un chorro de luz sobre la negrura existente, y en los seis días bíblicos se realiza la creación de los astros, la Tierra, los animales y el hombre.

Terminado el relato de la creación, Adán participa a Rafael su deseo de conocer el funcionamiento de los orbes que constituyen el Universo; pero el arcángel le contesta ambiguamente, invitándole a emplear su inteligencia y aplicación en problemas que estén más a su alcance y le sean de mayor provecho; así le aconseja a limitar y refrenar su curiosidad, cuando de mera curiosidad se trata. Eva no oye estas importantes advertencias, pues al observar que la conversación adoptaba un sesgo cosmológico, se había apartado delicadamente de los interlocutores para dedicarse a actividades que le eran más gratas, diciéndose a sí misma que prefería oír la información de labios de Adán. En este punto concluye la misión del arcángel en la Tierra; pero Adán se encuentra tan satisfecho y acogido a su lado que, con el fin de retenerle más tiempo, le pregunta si desearía oír la historia de sus propios recuerdos. Rafael, siempre condescendiente, le contesta afirmativamente y le anima a relatársela. Entonces es cuando Adán le explica el recuerdo de su propia creación, y le comunica con la confiada y cándida intimidad que se ha establecido entre él y el amable arcángel, el hecho más importante de su vida: la creación y sus nupcias con Eva. Este fragmento constituye un cuadro soberbio, de pincelada miguelangelesca, y contribuye a que el libro VIII sea uno de los más importantes del poema. La descripción de la creación de Eva, la emoción de Adán y las primeras sensaciones y contactos de la primera pareja, convierten esta sección del libro en uno de los epitalamios más preciosos de la literatura universal y un rendido homenaje a la mujer.

Cae la tarde, y al declinar del sol, parte el arcángel hacia el Cielo

una vez comunicado el mensaje, y Adán se dirige en busca de su mujer y del descanso. Satán aprovecha la noche para penetrar de nuevo en el Paraíso y planear la tentación. Al levantar el día, Adán y Eva despiertan y se dirigen diligentes a la labor. Eva propone que trabajen separados, pues está segura de que de este modo darán más rendimiento; pero Adán rehúsa hacerlo, ya que por el arcángel sabe el poder del enemigo que les ronda y el peligro a que están expuestos. Adán cree que Eva es más débil y teme por ella si está sola, apartada; él está convencido de que ambos juntos son más fuertes que separados. Pero Eva se disgusta de la desconfianza que de su fortaleza muestra Adán y se hace la ofendida. Además cree que si el enemigo es tan poderoso no irá a ella por ser más débil, sino precisamente a Adán, por superior. Receloso y de mala voluntad Adán accede, y Eva sale a trabajar sola. Es la ocasión que Satán, metido en la serpiente, estaba esperando. Se acerca a ella sutilmente y con halago. Le dice que es la obra más bella de la creación; que más que mujer, merece ser una diosa, y que está en su mano serlo. La conduce frente al Arbol de la Ciencia, y después de un largo diálogo, en el que Eva demuestra su vanidad y poca consistencia, ocurre la tentación. El efecto de la fruta le produce de momento una embriagadora reacción: aparentemente, la serpiente tiene razón, y Eva ve ampliársele los límites de la inteligencia y el conocimiento. Duda si se lo comunicará a Adán, con la recóndita e ilusoria malicia femenina de ser superior a él. Pero vence el amor, y a él acude con una rama colmada del fruto del Arbol prohibido. Adán se queda asombrado y sin poder decir palabra. Después reacciona, y siente un vehemente deseo de compartir con ella el pecado de desobediencia, por solidaridad y amor. Un momento después de haber probado la fruta Adán nota una embriaguez parecida a la experimentada por Eva, y se acercan uno a otro, con el vivo y ciego deseo de los amantes de la Tierra. Al despertar de ese sueño ilusorio de tentación amorosa, Adán y Eva se aborrecen, se avergüenzan de sí mismos y empiezan a acusarse mutuamente: han perdido para siempre el frescor original de la inocencia.

Conocida la transgresión del hombre, los ángeles que custodiaban el Paraíso regresan al Cielo, y Dios envía a su Hijo a juzgar a Adán y Eva. La sentencia, aunque dura, es atenuada: su muerte no será inmediata y un descendiente de Eva aplastará la cabeza de la serpiente. Satán, victorioso, se dirige al Infierno, cruzándose por el camino con su hija y amante el Pecado, y con el hijo de ambos, la Muerte (13),

(13) Milton personifica el pecado como mujer; y la muerte, poéticamente, en inglés clásico, suele ser del género masculino. Aquí definitivamente lo es: la Muerte es el hijo de Satán y del Pecado.

que vienen a tomar posesión de su nuevo reino, la Tierra. Un vistazo al Infierno nos dará la sarcástica recepción de Satán entre los ángeles malos, los cuales temporalmente convertidos en serpientes le reciben a silbidos y comen golosos una fruta que sabe a ceniza, como paradójica réplica de lo ocurrido en el Paraíso: es una señal divina de que el triunfo de Satán no ha sido rotundo, sino sólo aparente y relativo. En el Cielo, Dios profetiza la victoria final del Hijo y la renovación de toda la naturaleza creada, y ordena a sus ángeles que empiecen a realizar transformaciones en los Cielos y los elementos, estableciendo las estaciones y organizando los cambios atmosféricos. Adán se da cuenta de su caída y percibe a la vez la alteración que se opera en el mundo. Cada vez más apesadumbrado, rehúye el afecto de Eva, que se arroja a sus pies, convertida aquí en una mujer de verdad, y le ofrece su ayuda y su consuelo. El amor y confianza de su mujer apaciguan a Adán, y es aquí cuando con el propósito de evadir la maldición que procedente de ellos va a pesar sobre toda su descendencia, a Eva se le ocurre la peregrina solución de no tener hijos. Adán, con una elevada visión de la vida y de los hechos, rechaza este violento procedimiento, y concibiendo superiores esperanzas, le recuerda la promesa del Hijo de Dios, de que su progenie aplastaría a la serpiente. Arrepentidos, y nuevamente unificados, ambos se disponen a acudir al lugar en donde fueron juzgados por el Hijo, a ofrecer sus súplicas, llenas de compunción, y abandonarse a la clemencia y decisión de Dios.

Esta oración de Adán y Eva asciende como un chorro de incienso hasta el trono de Dios, el cual, al serle presentada por el Hijo, la acepta como una sincera muestra de dolor de la arrepentida pareja. Pero envía a Miguel, el arcángel de las milicias celestiales, a arrojarles del Paraíso; mas no sin antes amaestrarles acerca de los acontecimientos del futuro hasta la encarnación, nacimiento y muerte del Hijo de Dios, y de la redención por Cristo de un mundo por su culpa perdido. Esta perspectiva bíblica, resumen histórico del pueblo elegido con sus hundimientos y restauraciones, se la muestra Miguel a Adán desde lo alto de una colina del Paraíso en forma dramatizada primero, y después en estilo narrativo. Adán queda anonadado de lo perversos que van a ser sus hijos; pero se conforta y derrama lágrimas de alegría en los momentos de superación; sobre todo cuando es consciente de que el Hijo de Dios se ha ofrecido —hombre por hombre, carne por carne— para redimir su pecado.

Esta visión cinematográfica y explicativa de los momentos cumbres de la narración bíblica ocupa todo el libro XI y más de la mitad del XII, y cumple una función paralela y contrapuesta al relato de

Rafael: éste explica a Adán el pasado, advirtiéndole sobre el presente y un próximo futuro; Miguel proyecta su relato hacia los tiempos venideros, en los que, a pesar de las turbias perspectivas, se vislumbran implícitas esperanzas, hasta comunicarle el momento de la salvación y de la incorporación final de la Tierra al Cielo. Del mismo modo que, una vez le ha aconsejado, Rafael abandona a Adán y le deja en completa libertad en el libro VIII, así Miguel, después de haber cumplido su mandato informativo y esperanzador, procede a desempeñar la severa parte de su misión: cogidos de la mano, conduce a la pareja hasta las puertas del Edén, y les deja compungidos y a su libre albedrío en la pendiente exterior del Paraíso. Son impresionantes los últimos versos del poema:

Derramaron unas lágrimas —era natural—, que pronto se secaron;
el Mundo se abría ante ellos, podían escoger
su morada de reposo; la Providencia les guiaba.
Se cogieron de la mano, y con paso incierto y tardo,
a través del Edén emprendieron su solitario camino.

La llameante espada de Miguel iba agostando la parte del Jardín que al avanzar dejaban a sus espaldas. Y poco después de la salida de Adán y Eva, el Paraíso terrenal quedaba convertido en un desierto. La eficacia de la imagen bíblica utilizada por Milton apenas podía ser más símbolica, emocionante y arrebatadora.

Tengo la seguridad de que los aspectos más salientes de la estructura y de los contenidos argumentales de *El Paraíso perdido* se habrán ido revelando a lo largo de esta exposición. No será superfluo precisar, antes de entrar en la discusión de su significado o significados, y de algunos matices finales, que el poema en su forma defintiva se divide en doce libros —como la *Eneida*, de Virgilio, y *El calendario del pastor*, de Spenser (14)— y consta de 10.565 versos blancos, organizados generalmente sobre la base del pentámetro yámbico. Es un noble verso, ya bien manejado por Marlowe y establecido por Shakespeare, cuyas unidades métricas y cadencias se adaptan bastante a la naturaleza del habla inglesa, y, de un modo convencional, quedan encajadas en la tradición rítmica del lenguaje poético inglés.

El propósito principal del poema, su asunto culminante, es la caída del hombre. Por supuesto, este tema implica el rescate del hombre por Jesús, que es lo que viene a dar trascendencia a la aven-

(14) La gran obra de Edmund Spenser: *The Faerie Queene* (La reina hada), que quedó inconclusa, también estaba proyectada para comprender doce libros.

tura humana. Otro de los motivos de Milton es demostrar los misteriosos caminos de Dios entre los hombres. Estos propósitos y argumentos vienen esbozados en la apertura del poema. Y siendo así que el tema central es la narración de la desobediencia de Adán y Eva, lo primero que Milton cree que debe mostrarnos es la sede en donde se halla el adversario del hombre, el forjador del mal, y el formidable valor, capacidad e iniciativas destructoras de tan temible enemigo. Es preciso advertir de antemano que el hecho de considerar a Satán como el héroe del poema es una exageración de Blake (15), y una errónea interpretación de la fantasía romántica. La figura de Satán está muy bien trazada, sobre todo en los momentos en que se asoman, actúan en él las posibilidades de su naturaleza angélica. Recordemos que Satán fue Lucifer, y mucho de arcángel le queda todavía —si bien en signo negativo— una vez se ha alejado de Dios y se ha transformado en caudillo de la oposición contra el hombre, la criatura recién salida de las manos divinas.

Ahora bien, estos doce libros de que consta la obra no suponen doce etapas estrictas en el desarrollo del poema, sino que algunos de ellos enlazan perfectamente con otros formando una cerrada unidad temática. Los primeros libros transcurren en el Infierno, y en ellos Milton nos describe el lugar adonde fueron arrojados los ángeles rebeldes, y los esfuerzos que realizan para vengarse de Dios, orientados por la aguda inteligencia de Satán y su segundo, Belcebú. Los libros I y II describen la topografía del Infierno, las circunstancias de los más importantes de sus líderes, los planes de ataque directos contra Dios o su posición de resistencia y adaptación, y, finalmente, la adopción de la táctica indirecta de la conquista de la Tierra y el ataque y corrupción del hombre. Con la salida de Satán a descubrir el nuevo Mundo y a investigar estos nuevos seres creados por Dios, abandonamos el Infierno como escenario de la acción, para pasar al Cielo, sede de la Divinidad, contrapartida paralela del emplazamiento de los libros primeros.

El libro III supone el segundo movimiento escénico del poema. Después del personal y elevado himno a la luz con el que se inicia dicho libro, que es una magnífica invocación a la Divinidad y un motivo transicional de las mansiones del Infierno y el Caos al reino del orden y de la luminosidad, nos encontramos en el Cielo, junto al trono de Dios, del Hijo y de los ángeles. Desde esta posición, que constituye la culminación panorámica del universo, Dios percibe el Infierno, el Caos y la Tierra, dándose cuenta de los movimientos y

(15) William Blake: *The Marriage of Heaven and Hell* (El matrimonio del Cielo y el Infierno; alrededor de 1790-93), láminas 5-6. Véase también, aunque por otros motivos, el *Milton*, de Blake (1804-8).

directrices de Satán. Si en los dos libros primeros el lector ha permanecido en el Infierno viendo y oyendo el escenario y las actividades y decisiones de los ángeles malvados, ahora, en el libro III, nos hallamos en la armónica plataforma celestial, en medio de la organizada ordenación de los ángeles, oyendo las palabras de Dios y del Hijo, entre los himnos de los espíritus pobladores del Cielo.

Desde aquí Dios observa y prevé lo que va a ocurrir en la Tierra, considera la desigualdad de la lucha que se avecina entre Satán y el hombre, y decide que es necesario advertir a Adán y Eva del peligro que está a punto de desencadenarse contra ellos. Ahora bien, el hombre tiene que poner de su parte amor, inteligencia y voluntad para salvarse, y para demostrarlo, debe quedar —como en su tiempo los ángeles— completamente libre para actuar según su orientación y conciencia. En este libro III, cuyo escenario es el Cielo y estructuralmente constituye el contrapunto de los dos primeros, se adivina la caída del hombre y se esboza el plan de la redención, transformando el mal en bien, trastocando las suertes y volviendo en derrotas las presuntas victorias de Satán.

El libro IV supone el tercer movimiento del poema. Aquí nos encontramos en la Tierra; o no exactamente en la Tierra, sino en el Paraíso antes de la tentación, que es como un trasunto del Cielo fijado en nuestra Tierra, pero escenográficamente es nuestra Tierra, al fin, la misma que pisamos; y este libro IV, que es una pieza clave del poema y un libro magnífico en todo su conjunto, nos muestra la Tierra en su primera edad, en su primer albor, en su condición de Jardín, el Paraíso soñado y poético que tenía que servir de marco a la primera pareja humana en su estado de excepción. La visión de la Tierra, pues, es a través del Paraíso, un paraíso de candor más celestial que terreno; pero que, desde un punto de vista escénico, y en cuanto a la estructura del poema, es nuestra Tierra, bien que decorada con el imaginativo velo de la inocencia primera.

Este libro IV nos da ya la total escenografía del poema: el Infierno y el Caos, el Cielo y la Tierra. En él nos acercamos al Paraíso, primero con Satán y después con Uriel, el ángel del sol, y entonces nos encontramos con Adán y Eva, llenos de felicidad, ofreciéndonos aquí Milton una pintura maravillosamente tenue, fina y distanciada, del ambiente y del amor de los primeros novios de la vida.

Mediante Adán y Eva vamos tomando contacto con la Tierra, la Tierra paradisíaca del amor primaveral en la que ambos amantes transcurrían en candorosa desnudez y sin sentir vergüenza ni sonrojo entre los ángeles de Dios. Aquí, pues, escenario de lucha entre el

Infierno y el Cielo, coinciden los habitantes de estas tres regiones; y con Satán a un lado, y Adán y Eva en medio, entramos en contacto con Gabriel y los ángeles guardianes del Paraíso. El libro IV, paradisíaco e ingenuo como es en su construcción, intencionadamente arcádica y renacentista, plantea ya con toda la claridad la problemática del poema y presenta a Adán y Eva —que viven por completo ignorantes de las fuerzas que presionan a su alrededor— como supuesto botín de la victoria de Satán, de no intervenir —en este caso eficazmente— los poderes del Cielo.

En los restantes libros, es decir, desde el libro V al XII, la acción real tiene lugar siempre en la Tierra, en el Paraíso, con poquísimos regresos o enfoques rápidos hacia el Cielo o el Infierno, si bien en la mayor parte del contenido de los libros V, VI y VII asistimos con nuestra fantasía a la rebelión y la lucha de los ángeles en el Cielo, a su derrota y hundimiento en los abismos del Infierno por el Hijo de Dios, y a la creación del Mundo por él mismo, mediante la narración que el arcángel Rafael hace a Adán y Eva de dichos acontecimientos. Este procedimiento se sigue en el libro VIII, otra de las grandes unidades de *El Paraíso perdido*, y aquí será Adán quien correlativamente a la explicación histórica —teológica y cosmológica— de Rafael, querrá contarle a su vez al arcángel la historia directa y viva de sus experiencias personales, sobre todo del máximo acontecimiento de su vida: la creación de la mujer.

En el libro IX el arcángel Rafael se ha alejado del Paraíso, y Gabriel, puesto que Adán ya está advertido y amaestrado, no interviene ni en favor ni en contra del formidable peligro que les amenaza, y deja a Adán y Eva libres para ejercer su albedrío en el episodio de la tentación. El libro IX es de una trágica belleza, y en él, como ocurre en los cuatro primeros, el argumento, expuesto dramáticamente en forma dialogada o narrativa, es directo y actual, no siendo preciso recurrir al procedimiento de la explicación histórica o la visión profética del futuro. Técnica y cronológicamente el progreso argumental sigue el acontecer de los hechos tal como se van dando en la realidad. Es el culminante libro de la tentación de Eva, ocurrida la cual, los ángeles guardianes del Paraíso abadonan la Tierra para remontarse al Cielo.

Esto sucederá en el libro X, que sigue la misma técnica directa del anterior. Adán y Eva, cometida la transgresión, se encuentran en un Paraíso, que ya va dejando de serlo para volverse Tierra; y por primera vez se hallan completamente solos. Ni los falsos halagos de Satán, ni el severo, pero seguro, amparo de Dios. Por un momento, la Tierra y sus dos moradores permanecen en una desolación com-

pleta. Pero este vacío durará poco. Si por un lado Satán regresa al Infierno a dar cuenta de su aventura, mientras el Pecado y la Muerte se cruzan con él, camino de este Mundo, por el otro, desde el Cielo el Dios Padre envía al Hijo a juzgar a Adán y Eva, y a proporcionarles junto con el castigo un maravilloso rayo de esperanza. Después de estas dos proyecciones hacia el Infierno y el Cielo, volveremos definitivamente a la Tierra —y esta vez una Tierra de verdad, una Tierra maldecida— hasta el momento de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

El libro XI empieza también en estilo directo, recogiéndose en el Cielo las arrepentidas rogativas y la compunción de la pareja pecadora. Esta actitud de Adán y Eva, caídos, abandonándose a la gracia de Dios y aceptando su castigo, endereza muy eficazmente su destino. Dios enviará esta vez a Miguel, el arcángel guerrero, a informar a Adán de los propósitos salvadores del Hijo de Dios, y a arrojarles del Paraíso. Los libros XI y XII constituyen una visión hacia el futuro, un intento en el que Milton se propone seguir los itinerarios de Dios perfilando el curso de la historia. Es Miguel quien explica y Adán quien pregunta o se exclama, aflije o alegra, como antes, en los libros V y VIII, había ocurrido con el arcángel Rafael, el cariñoso amigo del hombre. Miguel es más seco y contundente —no puede ser tan amable: su misión es distinta—; pero el procedimiento es parecido, salvo que en el libro XI Milton presenta el material de la historia futura en forma de visión, es decir, dramatizado, y en el libro XII, probablemente para abreviar, lo desarrolla en estilo narrativo. Hacia el final del libro XII volvemos a la realidad, esta vez la tremenda realidad de la expulsión. Pero Adán ha vivido mucho durante las explicaciones de Miguel; y confortado por esta experiencia adelantada, y esperanzado y enriquecido con la sabiduría y promesa de la redención, se prepara dignamente para salir del Paraíso. Eva ha estado dormida durante este tiempo, pero Dios ha hecho que se apercibiera de lo ocurrido con su instintivo corazón de mujer. Por tanto, Adán la encuentra preparada. Y cuando Miguel les advierte que ha llegado el momento de salir, con la Provindencia —invisible— a sus espaldas, emprenden solos su errante camino. Es la formidable lección humana y trascendental de Milton —una entrañable advertencia— para todos los hombres, para todas las parejas de la humanidad.

Infierno, Caos, Cielo, Tierra, los inmensos espacios de la creación, esta mancha de luz que Dios arroja en el Caos y en medio de la cual va a echar a andar los mundos; pero sobre todo la Tierra, nuestra Tierra, primero Paraíso y después Tierra, árida y seca, maldecida, pero arable, fructífera con labor, y redimible, es el escenario en donde

se desarolla el tremendo drama de *El Paraíso perdido* de Milton. El estilo, como se demuestra a lo largo del poema, adopta todas las formas y modalidades poéticas posibles y necesarias —dramática, descriptiva, meditativa, expositiva, lírica, idílica, elegíaca—, encuadrándolas en el marco estructural de la obra poética narrativa, del gran poema de alineación definitivamente épica.

Como he indicado anteriormente, en *El Paraíso perdido,* el tema principal, la desobediencia del hombre y sus consecuencias, imponen su unidad estructural sobre el poema; y los escenarios Infierno, Caos, Cielo, Tierra; los caracteres que los habitan: las personas divinas, los ángeles del Cielo y del Infierno y el hombre; así como toda la concepción teológica, cosmológica e histórica y moral, van directamente a conseguir su finalidad: la estructuración orgánica de todos estos elementos en un poema épico de gran alcance que describe la caída del hombre y su trágica misión humana y divina en ésta, nuestra Tierra.

Significados

En páginas anteriores he apuntado algo sobre el propósito de Milton en su poema —el motivo fundamental esbozado en los primeros versos de *El Paraíso perdido*— y también he tratado de exponer las intenciones del poeta —los deseos—, que pueden quedar más o menos clarificados a lo largo de la obra. El poeta puede dar más o menos, o puede dar algo distinto —mejor o peor— de lo que ha prometido. En *El diablo mundo,* para citar un poema de ambición, abordado por un poeta menos preparado, Espronceda no da en el hito de su alcance y promesa. Milton, poeta de mucha más categoría, disciplina y preparación, en cambio, nos ofrece mucho más de lo que promete; y a los hombres que profesan su fe, básica y fundamentalmente cristiana, consigue demostrarles sus intenciones, que consisten en tratar de descubrir los procedimientos con que Dios actúa entre los hombres.

Por supuesto, en el poema se descubren ulteriores posibilidades; detalles científicos y mitológicos, conocimientos históricos, disquisiciones morales; alusiones personales y sociales; algún ataque a ciertos aspectos del Catolicismo, a la vez que un reconocimiento básico de sus principales dogmas, moral y forma de vida; es decir, un mundo orgánico, montado en un poema que revuelve alrededor de un eje principal, que es la caída del hombre. Este es su fundamental y unitario significado. Para Milton, la caída del hombre era el hecho más sensacional de la historia humana y teológica. El único aconteci-

miento que se podía comparar con él era la entrada del Pecado en el Cielo y la sublevación de los ángeles. Pero las consecuencias directas de este acontecimiento se limitaron a la expulsión de los ángeles ambiciosos del Cielo y a su irrevocable condenación en el Infierno y a su desvinculación de la gracia. La caída del hombre, en cambio, aunque debe pagarse con la muerte, nos viene a traer un aumento de gracia —mediante la experiencia del pecado y la compunción y la confesión— y la regeneración debida a la encarnación del Hijo. Este es el verdadero significado del poema, el significado —muy agustiniano— que conscientemente Milton intentó dar a *El Paraíso perdido* (16).

Ahora bien, la naturaleza de la transgresión es un problema distinto de las formidables consecuencias que presenta, y, en este punto, los críticos no consiguen armónicas conclusiones. Una de las grandes dificultades parece ser ésta: ¿Adán y Eva, en Milton, representan estricta y simplemente a la primera pareja o a toda la humanidad? Cuando Eva tiende la mano hacia el fruto prohibido ¿es sólo Eva o simboliza la feminidad en general? Pictóricamente, descriptivamente, parece ser y representar individualmente a Eva; pero, en el trasfondo, y considerando algunas insistencias de Milton —en boca de Rafael o de Adán— no podemos dejar de vislumbrar a la mujer en general. Otro aspecto es el de la naturaleza del pecado. Para Addison fue la «desobediencia» (17), palabra que Milton menciona en el primer verso del poema. Para Greenlaw, interesado en relacionar *El Paraíso perdido* con *La reina hada (The Faerie Queene,* de Edmundo Spenser), el pecado no es tanto la desobediencia como la falta de templanza (18): recordemos —como nos dice Milton— el deseo que sentía Eva al mediodía de comer la fruta. Para Tillyard (19), en cambio, un punto principalísimo es el rendimiento de la razón, la cesión del albedrío y el buen juicio a la pasión. Son las últimas palabras del arcángel Rafael a Adán. Se dirige sólo a Adán, pues Eva se había separado de ellos anteriormente. Pero se supone que Adán le transmitirá a Eva la explicación y el precepto final del arcángel, pues ésta fue la razón que Eva se dio a sí misma para alejarse de ellos.

---

(16) Véase en este aspecto el capítulo «The conscious meaning», en E. M. W. TILLYARD: *Milton,* Londres, 1956.

(17) Véase el último ensayo de JOSEPH ADDISON: «On Paradise Lost», en *The Spectator* (1712).

(18) Véase el artículo de E. GREENLAW: «A Better Teatcher than Aquinas», en *Studes in Philology,* 1917, pp. 196-217, en el que se establece una contraposición entre el pasaje de la tentación del libro IX de Milton, con el libro II de *The Faerie Queene,* en el que se narran las aventuras de sir Guyon, el Caballero de la Templanza.

(19) E. M. W. TILLYARD: *Milton,* Londres, 1956, p. 259.

La admonición de Rafael es fundamental para comprender el esencial motivo del pecado:

> ... ten cuidado no sea que la pasión obligue a tu buen juicio a realizar algo que de otro modo tu libre albedrío no admitiera (20).

Yo creo que en esto van implícitas las condiciones esenciales, y me parece ocioso discutir los detalles mínimos de la transgresión. Sin embargo, insisto en recordar que Eva no oyó directamente las palabras del arcángel, y aunque suponemos que Adán se las comunicó —y las advertencias que Adán hace a su mujer al separarse por la mañana, antes de la tentación, son reiteradas y a propósito—, yo sigo creyendo que Eva pecó porque no se responsabilizó plenamente de la importancia que encerraba el hecho: pecó por curiosidad, por ligereza, por liviandad, o porque no absorbió, como Adán, las lecciones de Rafael. ¿Es Eva, pues, la que es así, o es la mujer, en general? Yo considero que en Milton debemos aceptar ambos significados, y sin subrayar el hecho de que toda mujer participe de la ligereza de Eva y todo hombre de la sensatez y responsabilidad de Adán, tenemos que entender que el poeta se propuso exponerlo así, que así nos lo demuestra, pudiendo apoyar su punto de vista en una inmensa masa de autorizada literatura y evidencia como respaldo de su convicción. La trivialidad es una de las características más señaladas de Eva: la arrobada admiración de sí misma en la laguna (21); la halagadora credulidad ante la serpiente y frente al árbol; el hecho de animar a Adán a participar de su embriaguez y mostrársele más atractiva después de la tentación (22). Incluso en *El Paraíso recobrado,* Milton insiste en hablar de ella en estos términos: «Adán y su accesible consorte, Eva» (23). Parece que, según Milton nos lo expone, la desobediencia ocurrió porque Eva no consiguió captar jamás las consecuencias que implicaba el acto de la transgresión.

¿Y por qué pecó Adán? Esto lo vimos claramente: para compartir la suerte de Eva, para disimular su falta, para participar de su culpa, para no quedarse solo, si con la muerte Dios le arrebataba a su adorada compañera. Una vez tentado él, y apeado del pedestal de la razón, se vuelve trivial como Eva, y se abandona irresponsablemente a sus atractivos, para despertar de este sueño de irreal y pasajera felicidad con el corazón envenenado y aborreciéndose a sí mismo y a su mujer, intentando ocultarse y huir de todo, no sólo de ella, sino incluso de su Creador.

---

(20) *El Paraíso perdido,* libro VIII, versos 635-637.
(21) Libro IV.
(22) Libro IX.
(23) Libro I.

Pero Adán y Eva son fundamentalmente buenos, y después de su amarga y desesperada discusión, en la que Eva se somete y humilla femenil y sinceramente, acuden a confesar sus culpas ante el Creador, a ponerse en sus manos; y esta actitud de rendimiento es el camino de la recuperación y la redención. Sus ruegos son oídos, y Dios les salvará.

En resumen: la caída se produce por inadvertencia, porque Eva no ve claro, por ligereza mental; y Adán sigue por esa vertiente, atraído por la mujer, de sí —según Milton— menos consciente y profunda. Al no conocer bien, el hombre se confía, se engaña, se apea de la razón, hace cesión de su buen juicio y pierde la libertad. Esto crea la anarquía y la derrota intelectual y moral, y el consiguiente triunfo de las pasiones. El hombre fue creado de materia noble, levantado espíritu y pureza de intención. Pero está poseído de una extraña volubilidad. Su irresponsabilidad intelectual y moral le hacen gregario y le arrebatan su prístino heroísmo —la grandeza de Adán cuando dialoga con Rafael—; y su libre albedrío se ve asaltado por las pasiones, que le sustraen la razón y le esclavizan. Eso son, para Milton, el hombre y la mujer: seres caídos y débiles; sin embargo, poderosos por el amor y la oración, que Dios oirá, y con el amor y las buenas obras serán restablecidos y salvados.

Mucho han escrito los críticos sobre las personas de Dios, el Hijo y los ángeles buenos y malos de *El Paraíso perdido*. Acepto por delante la tremenda dificultad de interpretación que ofrecen dichas figuras, y admito el hecho de que quedan difuminadas y alejadas o humanizadas y empequeñecidas en el empeño de caracterizarlas. Los escritores más audaces en la crítica de la figura de Dios o las figuras divinas en Milton han sido Denis Saurat (24) y William Empson (25). Saurat es agudísimo al establecer que siendo Dios omnipotente y conteniéndolo todo, también contiene el mal, que aparta de sí y circunscribe en los ángeles malos —hijos también de Dios— desplazados al Infierno. El Universo de Milton, por tanto, es un compuesto de posibilidades buenas y malas —hablo de la materia— sobre el cual Dios proyecta un chorro de luz, delimitando la creación y haciéndola buena en la parte que queda dentro de esta esfera de luz; dejándola desorganizada y en agitación en la parte que permanece en la oscuridad, dominada por el Caos; y convirtiéndola definitiva y absolutamente en mala, en la zona llamada Infierno, que es el lugar situado en el fondo del Caos. Pero todo esto está dominado y abarcado por Dios: que lo contiene y observa todo, bueno, caótico y malo, circunscrito en sus

(24) Véase a DENIS SAURAT: *Milton: Man and Thinker*, Londres, 1944.
(25) WILLIAM EMPSON: *Milton's God*, 1961.

límites, habitando El en la cumbre celestial de la luminosidad excepcional y la excelencia. Ello es así, y a Milton pueden adjudicársele, como es natural, ciertos fallos, contradicciones o descuidos de acabamiento. Hijo de una época de inquietud teológica, quiso resolver acaso demasiado en el campo doctrinal, cuando lo que hoy se exige es una armonizada presentación de las figuras sometidas a la verdad poética. Más agresivo en su crítica del Dios de Milton es todavía William Empson.

Otro aspecto que el crítico preferiría no distinguir en *El Paraíso perdido* es el que apunta John Peter (26) sobre la persona del Hijo, cuando en el extenso discurso que hace a su primera aparición, le pide al Padre que salve al hombre, que no deje perecer en manos de Satán a su reciente criatura. Este discurso está lleno de palabras ceremoniosamente obsequiosas, por un lado, cuando, por otro, parece que de no pedírselo en este tono, la gracia de Dios no fuese a extenderse tan fácilmente sobre el hombre como después sucede. Sabemos que no es así. Pero el discurso del Hijo, elogioso y petitorio como es, deja como algo desairado al Padre, cuando le dice incluso que de no ayudar al hombre,

> *Tanto tu bondad como tu grandeza podrían*
> *ponerse en entredicho y ser acusadas sin defensa* (27).

Todo esto es cierto y estos críticos tienen razón en muchas de sus observaciones. Pero lo que creo que estamos olvidando un tanto es la presencia en el poema de la tradición dramática medieval, y el hecho de que, como en los misterios y moralidades, las figuras de Dios y otras personas divinas y seres sobrenaturales quedaban necesariamente empequeñecidas y sin la suficiente voz, lo cual no parecía ofrecer obstáculo alguno para que, dentro de la convención del género, cumpliesen perfectamente la misión señalada. Claro que ante un poema de la nobleza del de Milton, las circunstancias cambian y la exigencia debe ser máxima; pero hay que convenir en que la labor no es fácil, y aun así Milton tiene momentos extraordinariamente afortunados. No se puede discutir que la primera presentación de Dios en *El Paraíso perdido* es impresionante: este Dios que no habla, pero que lo llena todo con su presencia, y, desde la cúspide celestial observa el conjunto del universo, es una imagen absolutamente conseguida. Lo peligroso es convertir a Dios en figura dramática, y aun al Dios-Hijo, antes de asumir su humanidad.

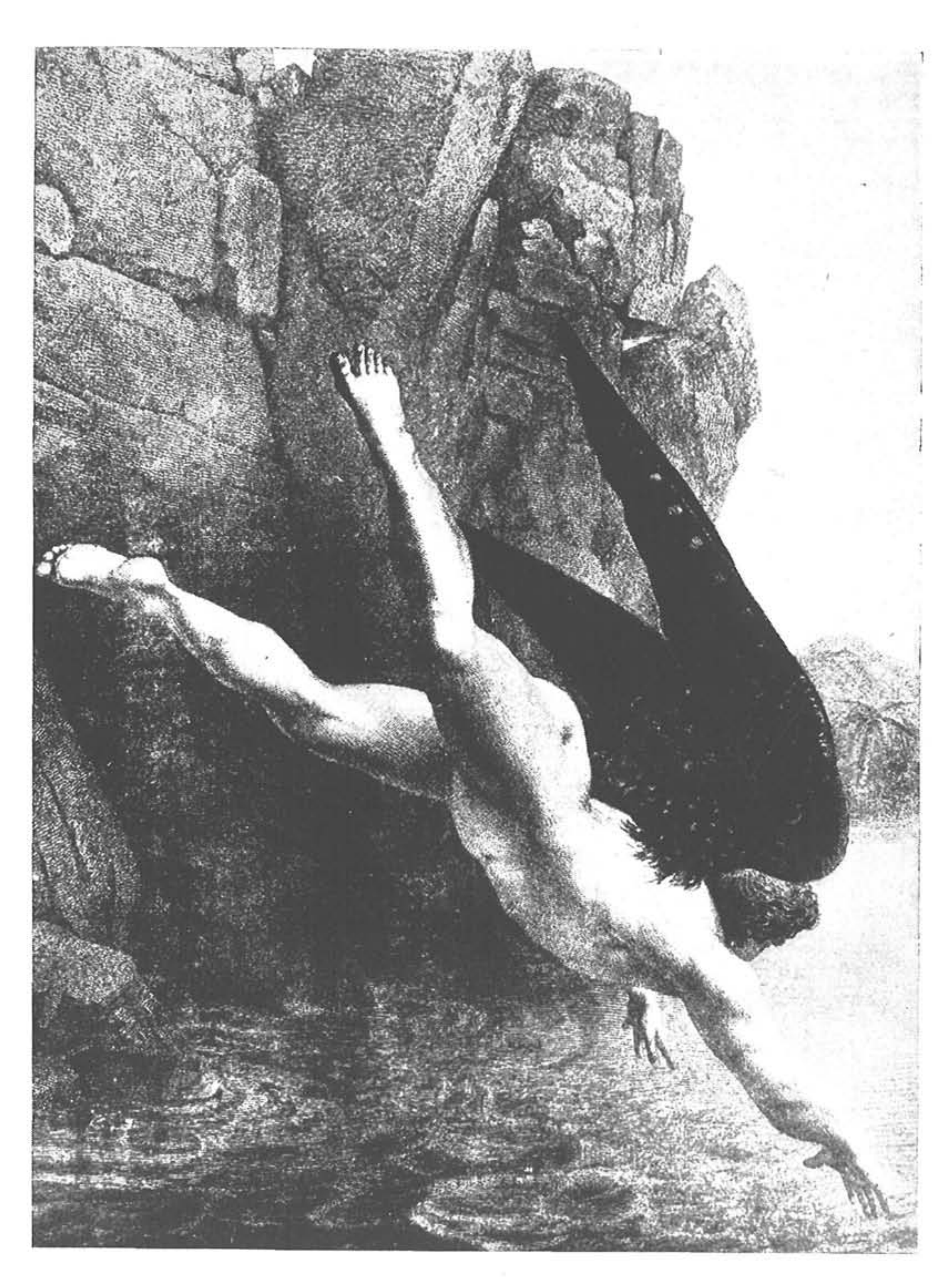
---

(26) Ver el capítulo «God and his angels», en JOHN PETER: *A Critique of Paradise Lost*, Londres, 1960.

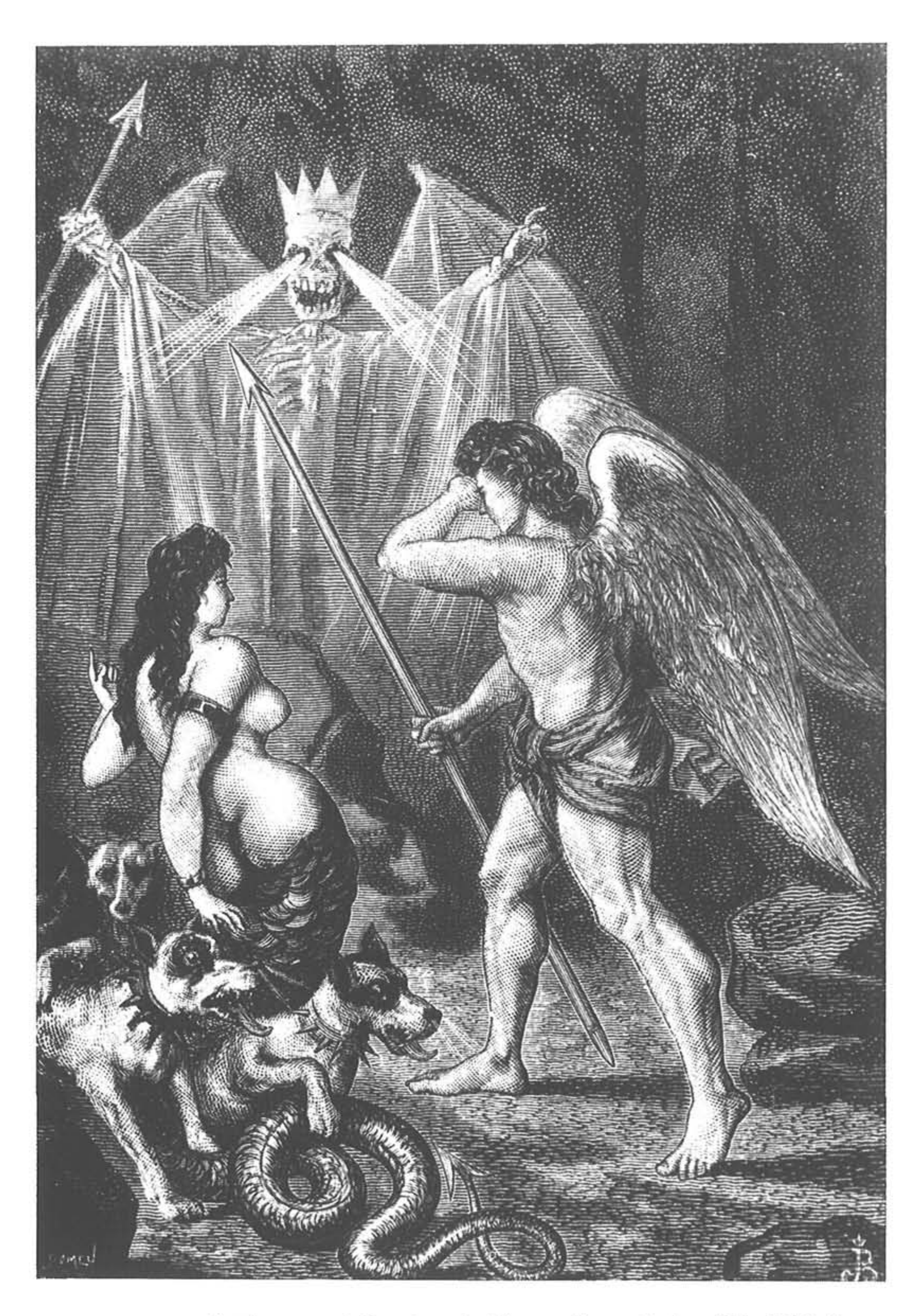
(27) Libro III, versos 165-166.



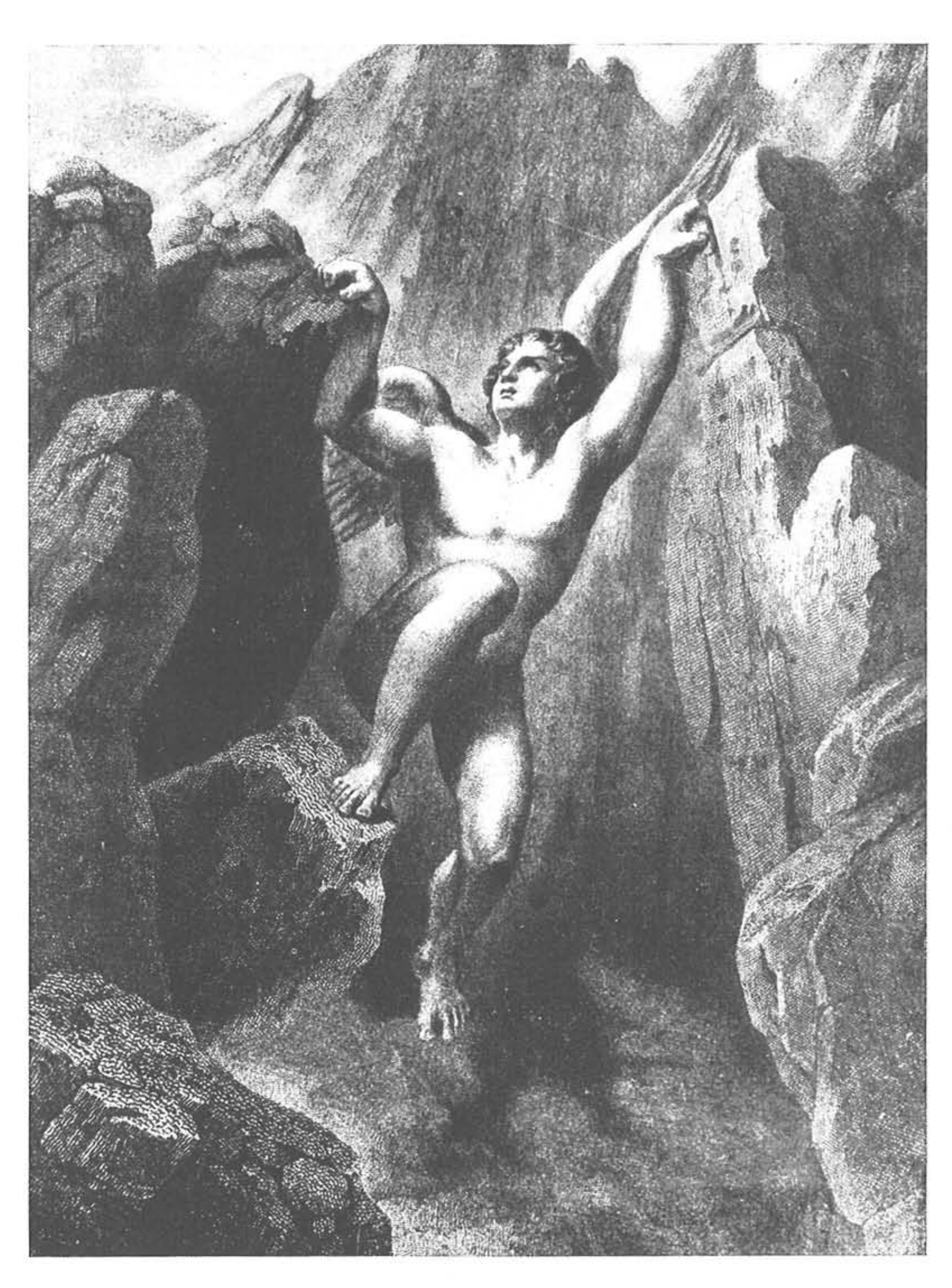
MILTON, dictando *El paraíso perdido* a sus hijas



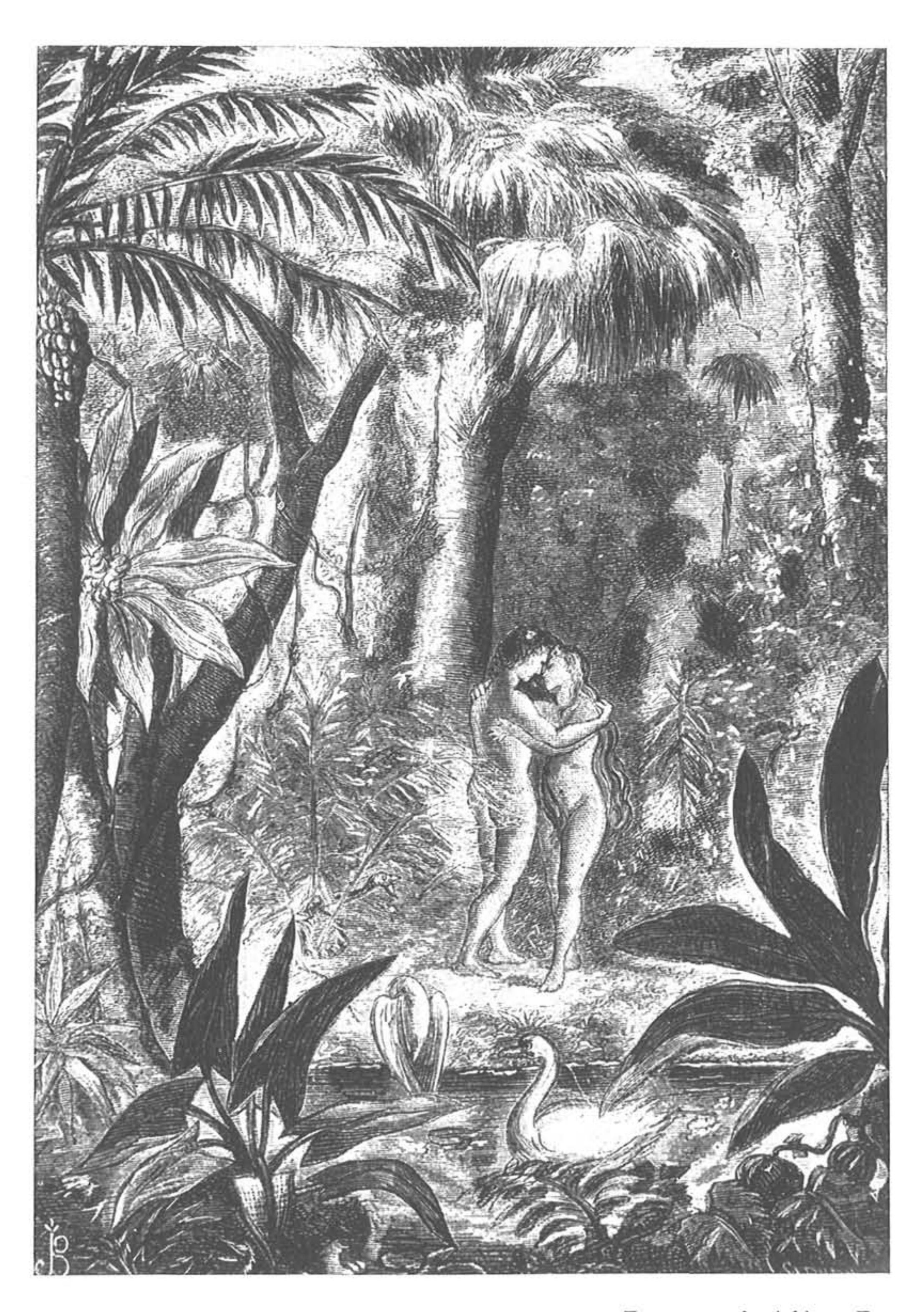
Satán es arrojado al Infierno



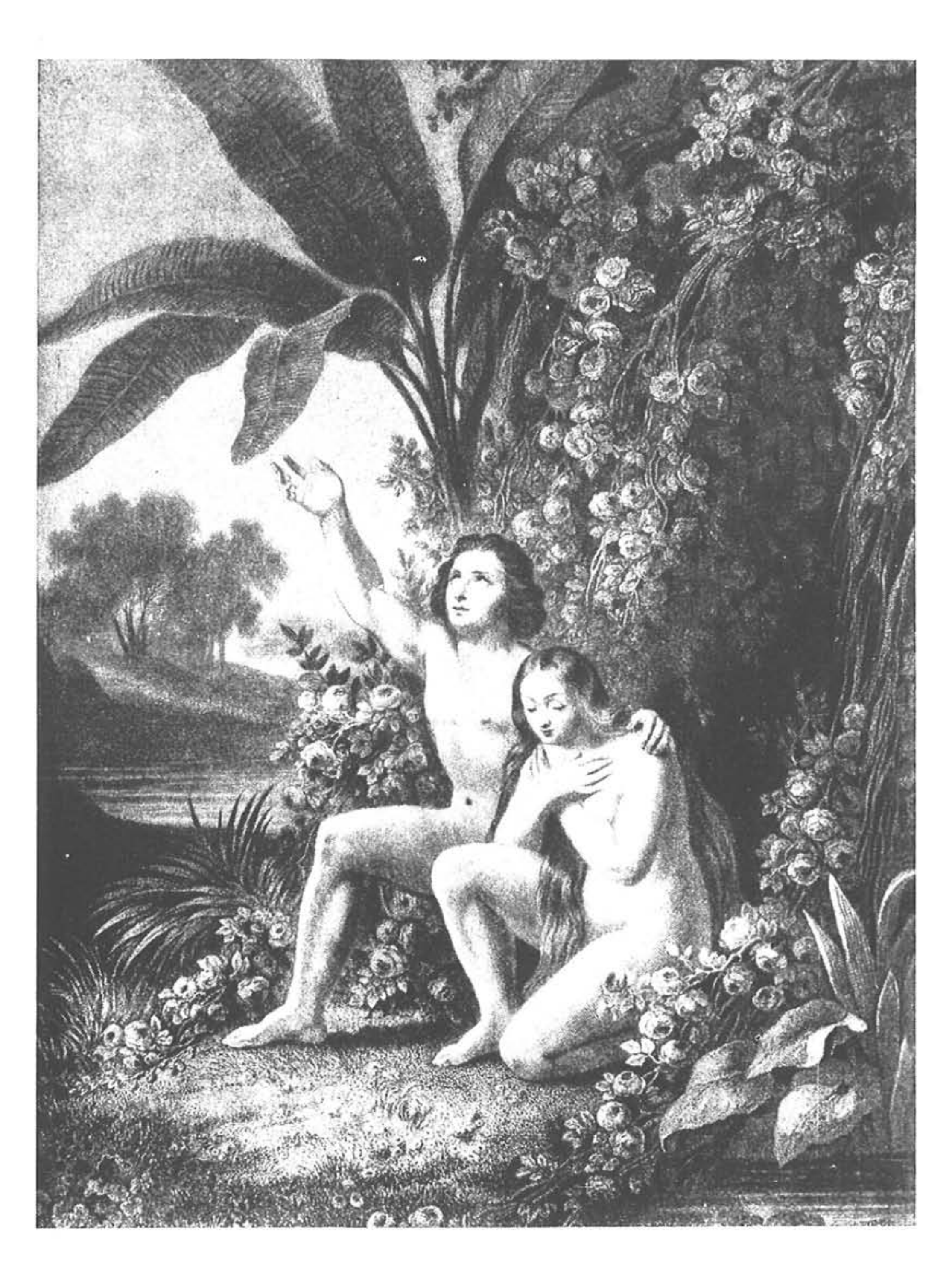
Satán, ante el Pecado y la Muerte, forzando la salida del Infierno



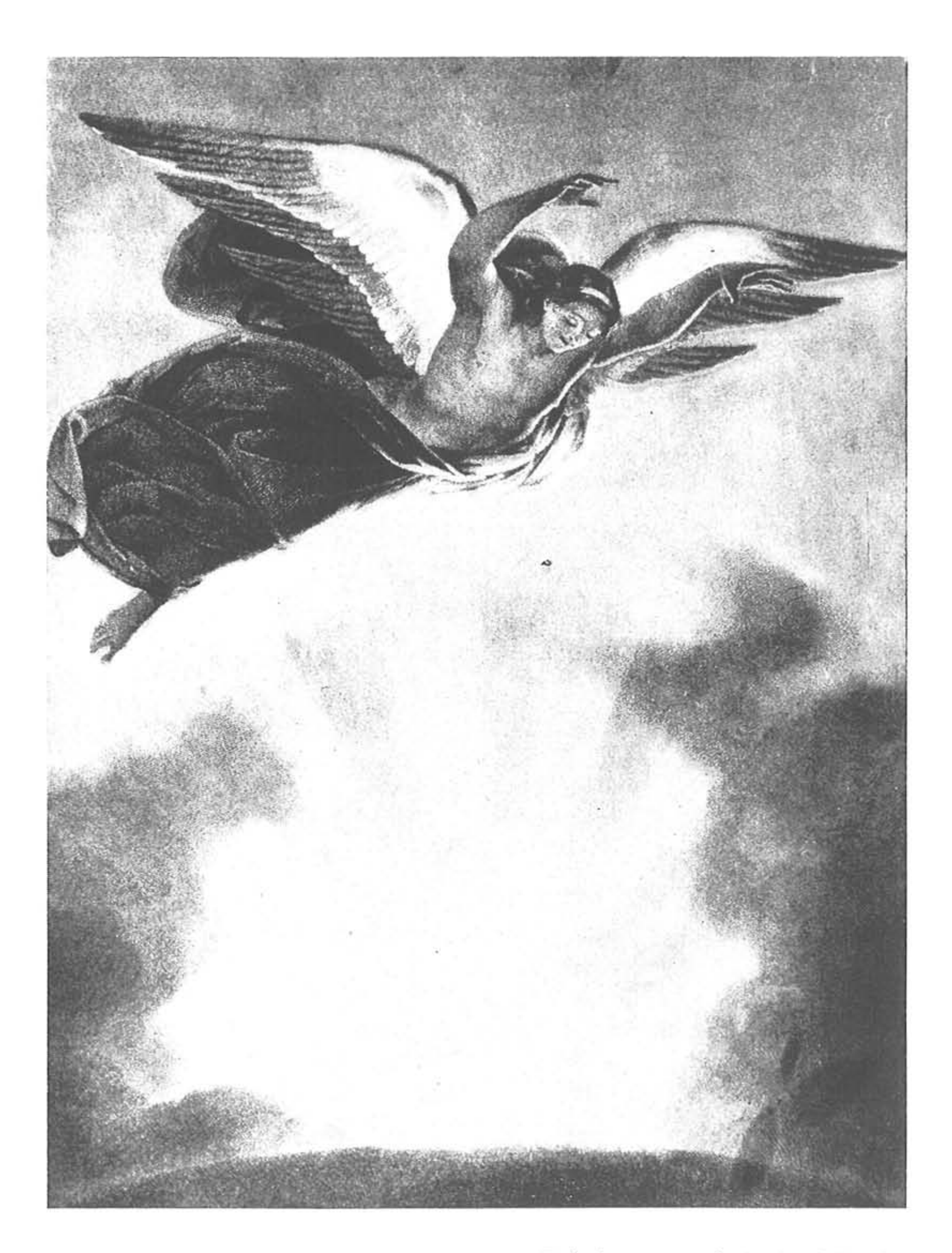
Satán sale del abismo en busca de la Tierra



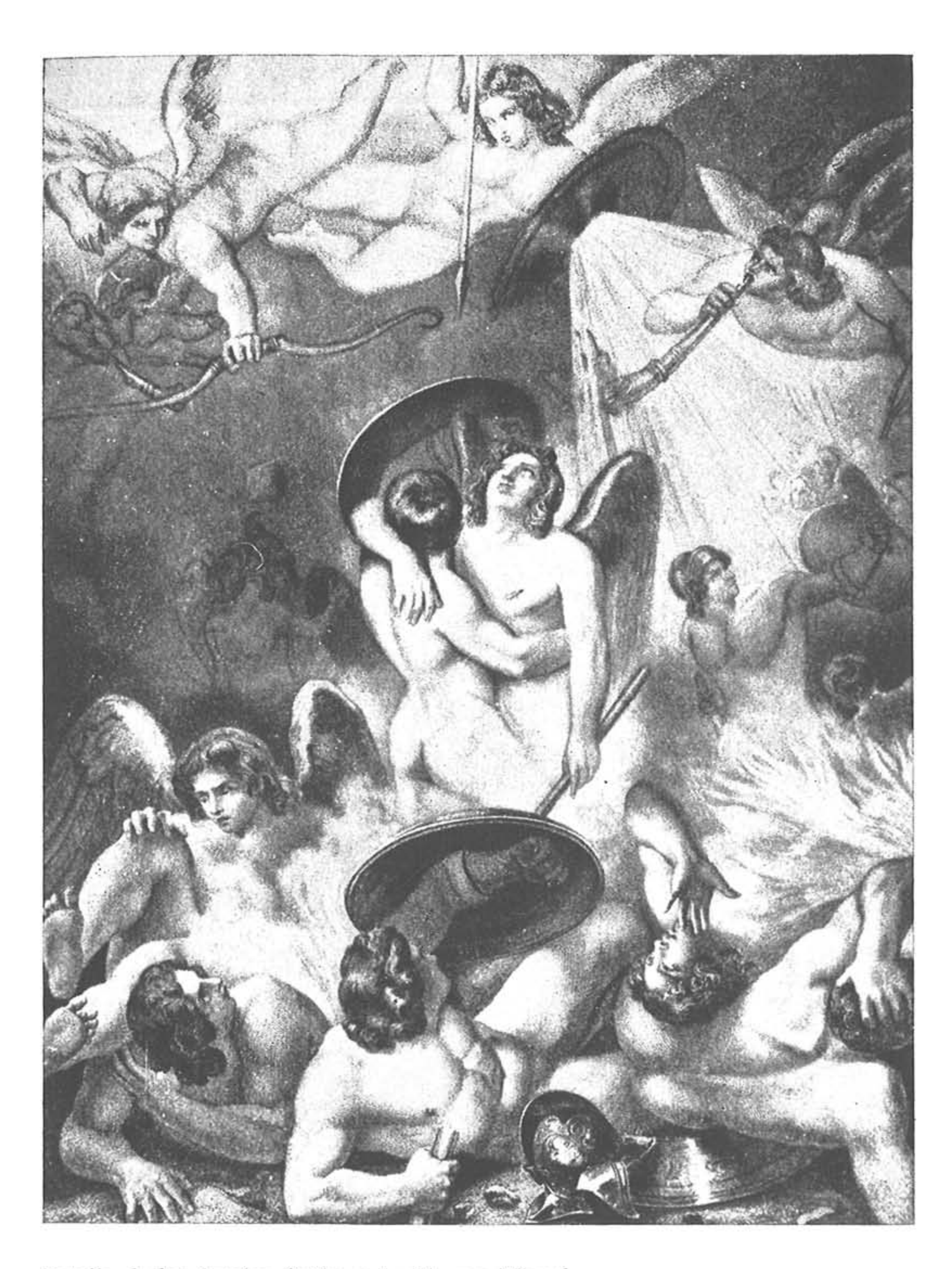
Encuentro de Adán y Eva



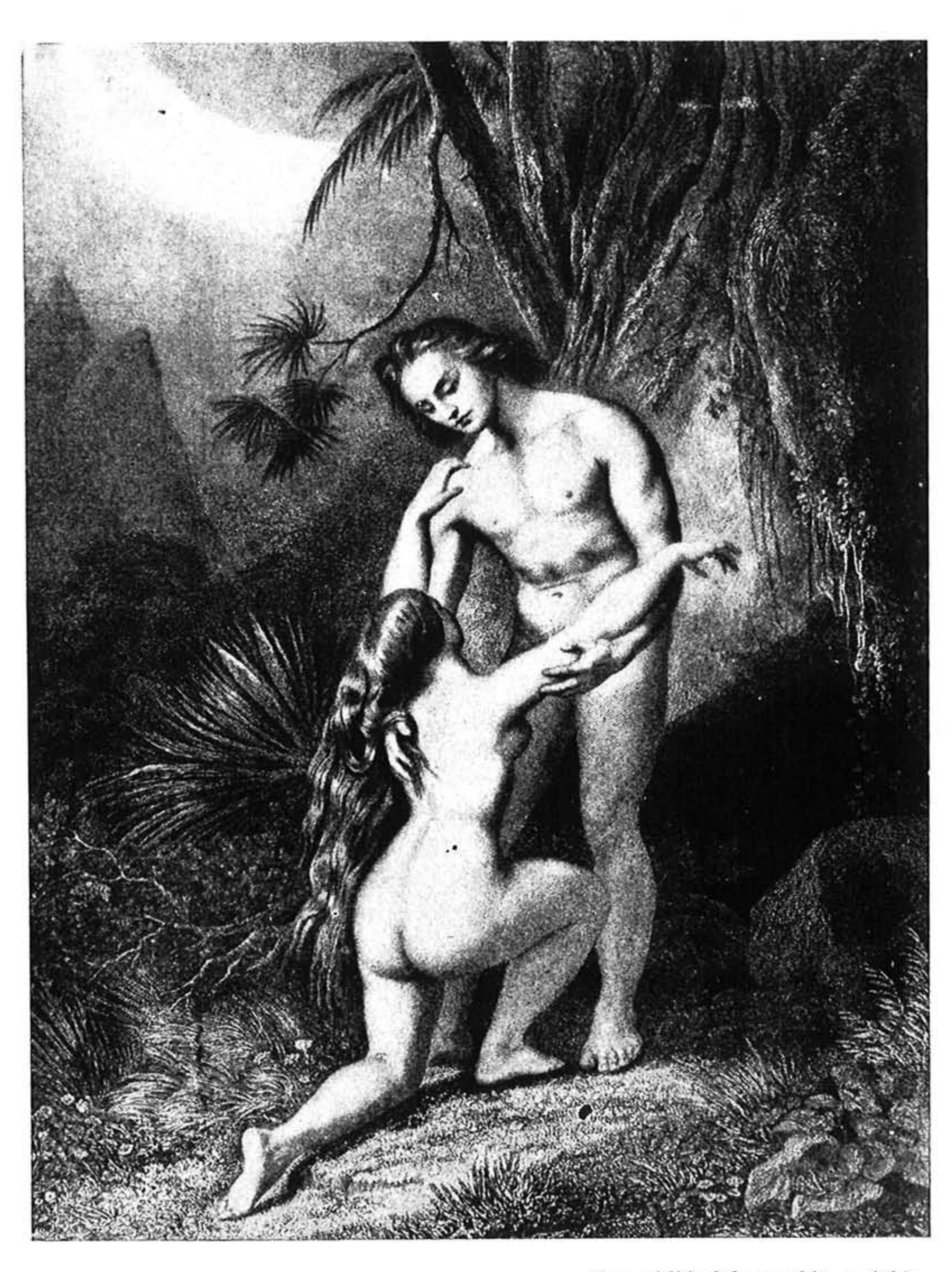
La oración matinal de Adán y Eva



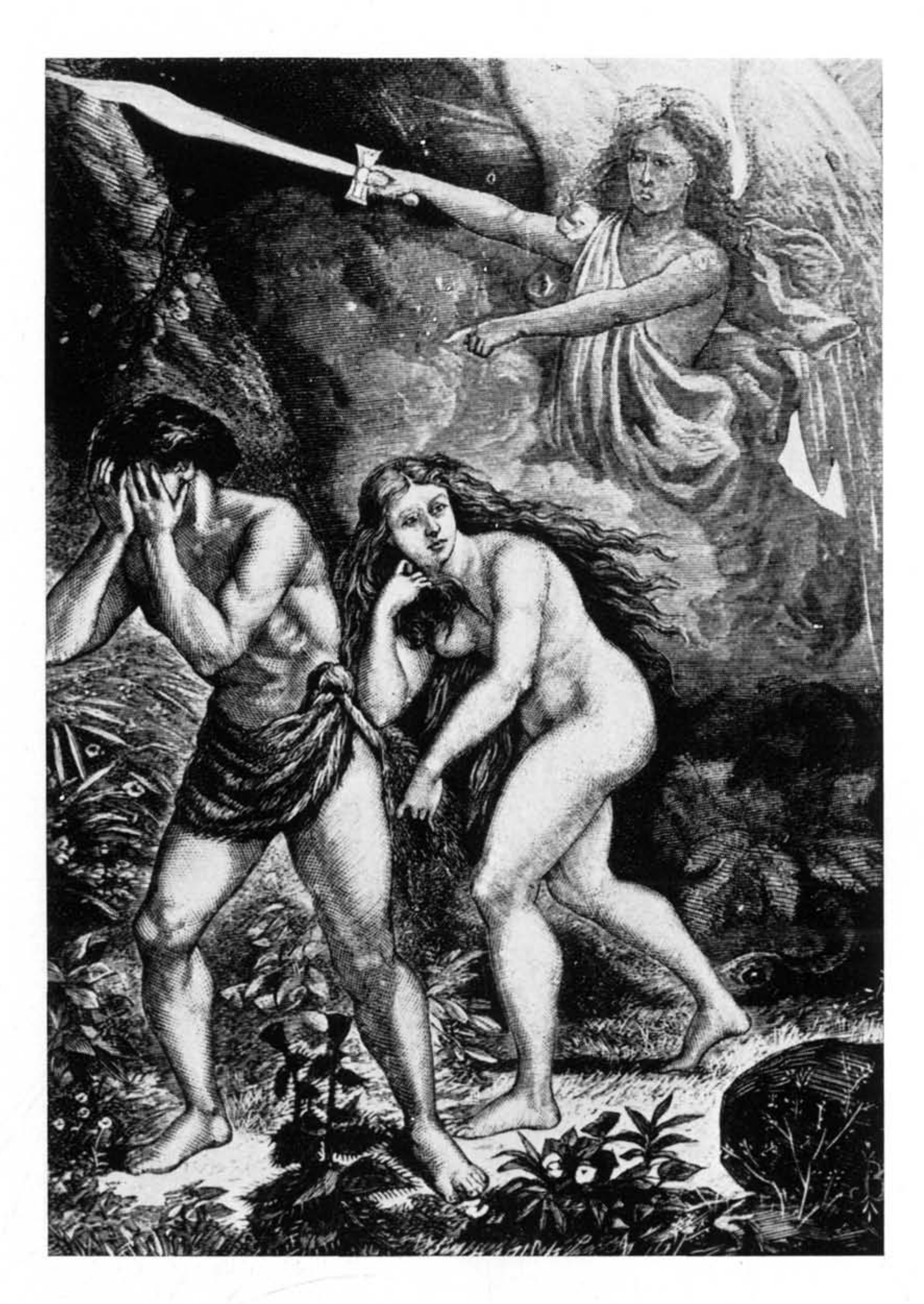
Rafael en su vuelo hacia el Paraíso



Batalla de los ángeles. Satán es herido por Miguel



Eva pidiéndole perdón a Adán



Miguel arroja a Adán y Eva del Paraíso

Como sin duda se habrá observado, yo he orillado en este ensayo muchos de estos incisos que se prestan a controversia, prefiriendo ir al fondo de lo importante en belleza y pensamiento del poema, y tratando más bien de defender lo bueno que de destacar lo espinoso o lo horizontal y mediano. Que el Dios de Milton parece retirarse de la Tierra, del Paraíso, y desentenderse del hombre una vez creado, y, todavía más, una vez caído, parece ser verdad. Ahora bien, yo diría que se trata de una verdad aparente. Cuando Dios ha creado al hombre nada menos que a su propia imagen y le ha infundido su divino soplo; cuando ha mandado el arcángel Rafael a la privilegiada pareja para instruirles y advertirles contra el peligro, señalándoles precisas reglas de conducta; cuando incluso les envía a su Hijo, para juzgarles benévolamente después del pecado, dirigiéndoles por último al arcángel Miguel para terminar de amaestrarles ¿podemos decir que Dios está desinteresado de sus criaturas? Es verdad que en un principio Dios hablaba personalmente con Adán, y más tarde permanece alejado tras una supervisora sublimidad. ¿Pero es que puede ser teológicamente de otra manera? Dios permanecerá al final, para Adán, como casi para todos los hombres, escondido. Pero después de haberle proporcionado tantos bienes —y uno de ellos, Eva—; bienes que también ha transmitido al hombre en general, ¿podemos decir que Dios se ha recluido, permaneciendo como desinteresado de la suerte del hombre?

Un aspecto digno de tener en cuenta es que Dios, como figura poética, tiene que quedar en extremo ofendido con el hombre, cuando después de tantas advertencias y aseveraciones, éste sucumbe ante Satán. Recordemos el final del libro VIII, en el que Adán expresa al arcángel su adoración hacia Dios, prometiéndole a Rafael honrarle siempre con agradecida memoria. Esto no sucede así. Adán —y en primer lugar y más exactamente Eva— se olvida fácilmente de los buenos consejos y de la gratitud. Y después de la transgresión, cuando los ángeles se retiran, Dios deberá necesariamente sentir la ofensa. Tendrá que ser el Hijo el que intervenga y consiga aplacar la ira del Todopoderoso y ofrecerse a compensarla con su vida de futuro hombre nacido de mujer. A mí me parece convincente el procedimiento miltoniano. Otros no lo ven así. Pero aquí, como en otras ocasiones, hay que insistir en que no se trata tanto de los postulados teológicos como de su interpretación poética, de su viabilidad en la estructura del poema. Y es a eso a lo que fundamentalmente debemos atenernos.

Toda gran obra de arte —ello es cosa previamente admitida— abarca un contenido más vasto que el que se hace aparente en el asunto.

Así, *El Paraíso perdido,* debido a las formidables dotes de poeta y a la preparación y experiencia de Milton, no nos presenta simplemente el drama de la caída del hombre y la promesa de redención; no nos expone asimismo —si es que ello es posible— la poetización de la justificación teológica de los procedimientos de Dios en la vida y la historia del hombre; sino que nos ofrece, además, con símbolos válidos para todos los hombres que pertenecen a la cultura occidental, la trágica ambigüedad de la naturaleza humana, esta combinación patética de nobleza, flaqueza y ruindad —o trivialidad— que es inherente a nuestra naturaleza caída. Milton, mucho mejor como poeta que como teólogo, se adentra con más intensidad en las profundidades del destino humano de lo que su esquema inicial nos hace esperar, revelándonos nuestra ilusión por revivir una era paradisíaca que sabemos que —aquí en la Tierra— ya no volverá; un recuerdo de nuestra infancia humana general e individual, cuya inocente aureola se ha disipado para siempre; un Paraíso de ilusión que hemos perdido para no volverlo a recobrar jamás.

Los defectos de gran parte de la crítica moderna consisten en limitarse al lenguaje o a la teología, atacando a Milton por su dicción, acusándole por la falta de verosimilitud de algunas personas sobrenaturales o divinas, o defendiéndole por la solidez de su ortodoxia cristiana. Es un error —cuando menos parcial— juzgarlo así. *El Paraíso perdido* es un poema épico sobre la historia del hombre, que utiliza como núcleo principal la doctrina cristiana de la caída de Adán y Eva y sus consecuencias. A veces, Milton confunde el marco circunstancial con la contextura esencial de la obra, y entonces puede ocurrir —ocurre algunas veces— que el poema desfallezca. Pero cuando Milton utiliza su soberbio lenguaje para adentrarse en el corazón del argumento que tiene enfrente, entonces produce fragmentos de primer orden, que vienen a revelarnos de un modo emocionante la verdadera paradoja de nuestra condición humana (28).

Uno de los aspectos para mí más relevantes de *El Paraíso perdido* es la interpretación y revelación poéticas del amor humano en la pareja primera constituida por Adán y Eva. Eva es considerada por Adán y por Dios mismo como el mayor don que el hombre recibe de la Divinidad, el máximo bien y consuelo que Dios le concede al hombre. Viéndolo a la inversa, Eva —descartadas sus veleidades— considera que en la vida Dios le ha proporcionado la mayor ventaja; así se siente orgullosa de su marido. Este amor de Adán y Eva lo vamos viendo en sus distintas fases en el desarrollo del poema; y

---

(28) Véase el capítulo sobre el «Paradise Lost», en DAVID DAICHES: *Milton,* Londres, 1957.

del contacto inicial, fresco e inocente de los primeros días del Paraíso, pasamos al amor desconsolado y caritativo de después de la transgresión, al amor compungido y humilde del momento de la confesión de su debilidad en el que acuden a acogerse a la sombra de su Dios, a fin de que, a la postre, confortados y esperanzados, se consideren suficientemente seguros, tengan el necesario valor para que, amparados en este mutuo afecto, puedan abandonar su primera morada. Los últimos versos del poema tienen una formidable fuerza y una trascendental significación. Cuando Milton cierra el poema con ellos, se nos presenta la imagen de la primera pareja erguida ante el destino con toda su debilidad, pero también con toda su firmeza. Por supuesto, la Providencia les acompañaba y allanaba el camino; pero ellos, en aquel momento, acaso no se apercibieran. De lo que sí tenían verdadera conciencia es de la presión de la mano del uno en la del otro. Es definitivamente impresionante la sensación de soledad que sienten en el ambiente, y titubeante su caminar incierto y tardo; pero, por encima de esto —y aun sin visión aparente de la presencia divina— quedaba la formidable realidad de su amor, comprendido y significado —expresado— en la presión y el contacto —más fuerte de lo que pueda mostrar la mera apariencia— de las manos comunicándose su decisión, su fidelidad, su confianza y su ternura.

Yo creo que los críticos no han considerado este aspecto del poema con suficiente claridad y vigor: la presencia sacramental y casta del amor humano, la fuerza casi omnipotente del vínculo nupcial en *El Paraíso perdido*, de Milton (29).

La primera traducción española de «El Paraíso perdido»

La primera versión española completa de *El Paraíso perdido*, de Milton, fue la de Benito Ramón de Hermida, realizada en Zaragoza entre los años 1802 y 1807, en donde había ido a refugiarse el hono-

---

(29) Las fuentes literarias más importantes en *El Paraíso perdido* son: *a)* La Biblia y los escritos de los Santos Padres, ciertas fuentes talmúdicas y hebraicas, *De Civitate Dei*, de San Agustín; *De Diis Syriis*, del orientalista inglés John Selden, y *La Divina Comedia*, de Dante. *b)* Influencias estructurales de la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*. *c)* Ilustraciones literarias de la caída del hombre, narrativas y dramáticas, medievales y renacentistas: *The Anglo-Saxon Genesis;* la traducción inglesa de Du Bartas: *His Divine Weeks and Works*, hecha por Joshua Sylvester en 1592-98; los milagros y moralidades medievales, el *Adamus Exul* (1601), de Hugo Grotius; el *Adamo* (1613), de Giovanni Battista Andreini; *Adam in Ballingschap*, del holandés Joost van den Vondel, contemporáneo de Milton. *d)* La austeridad de los épicos modernos italianos e ingleses: Ariosto y Tasso, Spenser, Marlowe, Shakespeare. La presencia de *The Faerie Queene* y de los epitalamios de Edmund Spenser ante Milton, bien que difícil de precisar, tuvieron que ejercer una misión de ejemplaridad y módulo de conducta estética y moral.

rable fiscal de la Cámara de Castilla, jubilado y desterrado por Godoy. Allí, en la residencia de los marqueses de Santa Coloma, cobijado por el cariño de su hija y de su yerno, el anciano magistrado emprendió la difícil tarea de traducir directamente del inglés y en verso español rimado, *El Paraíso perdido*. Esta versión quedó terminada, aunque no corregida, en 1807: el traductor no pudo revisarla porque en 1808 Fernando VII lo reincorporó a su destino y ya no le quedó tiempo para dedicarle. Después vino la deserción del nuevo soberano a Francia, y Hermida abandonó la corte para regresar a Zaragoza, en donde tomó parte activa en el enérgico levantamiento de esta ciudad contra los franceses. Allí, relata candorosa y patrióticamente su hija en el prólogo que puso a la edición, «tuvimos el honor de perder cuanto poseíamos», debiendo abandonar aquella capital para evitar los drásticos decretos del invasor, y retirarse en Monroyo, en las montañas de Aragón, «a una casa propia, de cuyo rincón sacaron a mi buen padre para ir a servir al Ministerio de Gracia y Justicia cuando se instaló la Junta Central..., en nombre del rey».

Todas estas circunstancias se confabularon para que la digna traducción de Hermida ni se corrigiera ni se publicara, cosa que hará su hija después de la muerte del ilustre magistrado y escritor, ocurrida en Madrid el 1 de febrero de 1814. Este mismo año, espoleada por el dolor y con el deseo de honrar a su padre, la marquesa emprende la publicación de *El Paraíso perdido* (30), en cuyo prólogo se excusa de las «faltas que tendrá la edición, dirigida por una inexperta mujer».

La traducción de Hermida lleva una dedicatoria prerrománticamente titulada «A los manes de Milton», en la que el traductor, a los setenta y siete años, y hallándose en parecidas circunstancias humanas y políticas a las del vate inglés, expresa emocionadamente lo que sintió en contacto con el gran poema. «Conservé sólo un borrón, fruto de la vejez en los tiempos de mi destierro..., de tu célebre obra *El Paraíso perdido,* conocido en todo el mundo por sus traducciones, y sólo desconocido en la lengua española. ... Yo te he leído en el original, y confieso que me arrebató el ansia de hacerlo conocer. ... Te aprovechaste de tu falta de vista... y una nueva luz iluminó tus potencias. Todo tu poema respira la admiración de la Divinidad y se esfuerza en descubrirnos sus caminos. Te confieso que ella [la obra] despertó más de una vez, en la semejanza de nuestra situación, un millón de sen-

(30) *El Paraíso perdido,* de J. MILTON, «poema inglés traducido al castellano por el excelentísimo señor don Benito Ramón de Hermida, y dado a luz por su hija la marquesa de Santa Coloma». Madrid, Imprenta Ibarra, 1814; dos tomos.

El canónigo Juan de Escoiquiz se le había adelantado dos años, pues éste publicó la versificación suya en *Brujas,* traducida del francés en 1812. Decididamente la de Hermida es superior. Así lo vio ya en su tiempo Menéndez y Pelayo.

timientos análogos a los tuyos. Quiera Dios que la fe te haya iluminado para acabar de conocer lo que no ve».

Hermosas palabras estas que dirige Hermida a Milton, impulsadas por la analogía de la edad y la condición. Nobles, y a la vez humildes, como las de los hombres en la grandeza que les confiere la madurez. Sigámosle todavía unas líneas: «Soy viejo como tú; pero me falta el numen que te visitaba, y la musa que te dictaba versos tanto mejores como no pensados, como nos dices. No es síntoma de la vejez la poesía, que jamás pude cultivar de mozo (31). Es prosaico todo cuanto escribo; pero yo no sé qué instinto me inspiró. Soy el primero en conocer la justicia de los inteligentes que condenan mis versos. Pero pues que otros no lo emprenden ¿no me he de arrojar estimulado de la piedad? No busco nada de cuanto halaga a la juventud: ni el aplauso de los hombres sabios puede influir o no en la empresa a que me arrojo. ... Mil traducciones de *El Paraíso perdido* no han producido una cabal, y sin embargo no ceden en el empeño las mejores plumas. Al menos la mía conservará pura la verdad del original, por la mayor parte, y facilitará el camino a los que emprendan enmendar mis desaciertos poéticos».

Tanto la editora como el traductor tienen una parte de razón en sus observaciones que conviene discriminar. Los recelos de la marquesa de Santa Coloma sobre su incompetencia editorial son evidentes; ahora bien, la crítica humildad con que habla Hermida respecto de su numen queda para mí invalidada frente a su demostrada capacidad, pues entre todos los presuntos «inteligentes» que pudieran condenar sus versos, no ha habido quien se encarara como él, directamente con el poema miltoniano y lo españolizara, incluso con rima, con tanta pericia y respeto por el pensamiento y la expresión original. Así, si los descuidos de la bondadosa editora fueron muchísimos, no son ni graves ni demasiados los errores fundamentales que presenta la traducción que Hermida hizo del poema de Milton.

Las versiones en prosa posteriores —y las hay bastantes en español— pueden o tienden a ser más fieles a la letra —a veces sólo a la letra—; pero indiscutiblemente su estilo queda apeado y abatido al ser comparado con el original. Yo soy del parecer de que *El Paraíso perdido*, de Milton, como toda obra de poesía, debe leerse en verso (32).

---

(31) Aquí Hermida cae en el error prerromántico y romántico de creer que la poesía es necesariamente tarea de juventud. El mismo *Paraíso*, de MILTON, lo contradice, como tantas obras cumbres que se podrían citar.

(32) Así lo ha entendido también J. M. BOIX Y SELVA, que en su admirable versión catalana de *El Paraíso perdido*, de MILTON (Editorial Alpha, Barcelona, 1953) ha utilizado el endecasílabo, sin rima, que es el verso catalán equivalente al pentámetro yámbico o verso decasílabo inglés utilizado en el poema de MILTON.

Y en este caso, entre la traducción en verso de Escoiquiz y la de Hermida no cabe la menor duda: Hermida, más conciso y cercano al original, merece la confianza del traductor que sabe la lengua de la que traduce, y su versión de *El Paraíso perdido* (33) nos ofrece españolizadas la prestancia y nobleza de la obra y del lenguaje miltonianos.

ESTEBAN PUJALS
C/ Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID-3

(33) Esta versión de *El Paraíso perdido,* de BENITO RAMÓN HERMIDA, me parece tan importante, que después de revisarla y modernizarla en los aspectos que he considerado más esenciales —ortografía y puntuación, algún arcaísmo o término demasiado forzado, tal o cual verso, fragmento o vocablo poco inteligible, o cuyo verdadero significado se hubiese evadido de la traducción original—, va a ser publicada este año en homenaje a Milton y a su primer traductor español por la empresa editorial Ediciones Moretón, S. A., de Bilbao.

VICENTE BLASCO IBAÑEZ: LECCIONES DE UN CENTENARIO

POR

RAFAEL CONTE

Cien años es un plazo considerable. Suele decirse que el tiempo —ese aliado y enemigo— suaviza, clarifica y concede perspectiva. Y sin duda, un siglo es un período de tiempo lo suficientemente respetable como para arrojar luz sobre la más sombría tempestad, política, ideológica o cultural. A principios de este año que finaliza se cumplieron los cien del nacimiento de una extraña figura de la literatura española, de un hombre que provocó con su vida y su obra auténticas tempestades, adoraciones fervientes y odios pertinaces, cuyo nombre ha sido bandera y símbolo omnicomprensivos, de tal manera que muchas veces lo que ha sido defendido o atacado bajo su lema, poco ha tenido que ver en realidad con lo que hizo y dijo a lo largo de su vida.

Vicente Blasco Ibáñez es indudablemente una de las figuras más interesantes de la historia contemporánea española, tanto literaria como política. En ocasiones, una sospecha estremecedora asalta al lector que se pone en contacto con su obra: la de que el escritor, rodeado de sus fervorosos partidarios, y de sus apasionados enemigos, estuvo, en el fondo, profundamente solo. Pues solitario ha quedado hasta hoy, entre la envidia y la pasión, en medio de esa doble injusticia que le han infringido, a su obra y a su memoria, el amor y el odio.

Ni siquiera ese respetable plazo, estos cien años transcurridos, han posibilitado la aparición de la serenidad; no es extraño el hecho. La figura de Blasco ejemplifica como pocas la dialéctica nacional, ese desgarramiento colectivo que de manera tan espléndida expuso hace unos años don Pedro Laín. La contradicción fundamental de su patria, la bipolarización hispana, legendaria y perenne, ha provocado la esencial configuración de la vida y la obra del escritor valenciano, y su estela conflictiva ha perdurado a lo largo de este siglo, imposibilitando cualquier intento serio de clarificación del fenómeno blasquista.

El hecho no es nuevo. Constatarlo parece muchas veces molesto, pero no por ello deja de ser necesario. Y las consecuencias son graves para el perfecto entendimiento de cualquier fenómeno histórico o cul-

tural, esto es, para nuestro propio conocimiento, para el entendimiento de nosotros mismos. Si la excepcional figura de Ortega y Gasset puede ser radicalizada en manos de sus partidarios, y sobre todo de sus enemigos, pudiendo convertirse en bandera intelectual de posturas culturales «condenables» —como de hecho lo ha sido en épocas no muy lejanas, y de ello queda constancia en numerosos libros sobre su «heterodoxia»—, poco cabe extrañarse ante el hecho de que otras figuras, intelectualmente menos lúcidas, sufran idénticos desfases ópticos. Ortega, hoy, en el panorama cultural de Occidente, es un sociólogo de tendencias conservadoras, una de las cabezas clave de este tipo de pensamiento —dentro, claro está, de la intelectualidad racional europea— y su respetable figura ha ocupado su debido puesto en la historia de la cultura universal. De ahí que toda acusación de heterodoxia —y, por consiguiente, algunas de las defensas que se le han otorgado innecesariamente— resulte ridícula, y, en el caso de las acusaciones, miserables y trágicas.

Si esto sucede con figuras, como la del sereno, aristocrático y racional Ortega, ¿qué puede pasar con el «revolucionario» Blasco? El desfase nacional adquiere en este caso caracteres de idolatría y mezquindad, de elogio indiscriminado y papanatas, o de miserable e irracional negación. Su centenario, ahora, en pleno diciembre de 1967, puede decirse que no ha clarificado nada. Ha servido, eso sí, para la aparición de algunos libros, de algunas biografías o de escritos casi inencontrables —siempre valiosos, y en alguno de los casos de gran calidad e interés—, pero muchos menos de los necesarios.

En efecto, el centenario de Blasco Ibáñez pone de manifiesto un hecho lamentable: la ausencia de una edición crítica de las obras del autor. De Blasco, como de Baroja o de Valle-Inclán, el público español carece de una edición mínimamente rigurosa de sus obras completas. Moverse por el mundo de las letras españolas suele deparar sorpresas de este tipo. Aparte de la edición de *Obras completas,* en tres volúmenes, existente en una célebre y extendida colección de lujo —donde por cierto es uno de los éxitos editoriales de la colección, reeditadas muchas veces—, y de sus novelas incluidas en otra colección, denominada sintomáticamente «Autores Españoles Contemporáneos», donde la gran mayoría de sus autores son escritores en plena capacidad de producción, no existen ediciones íntegras y críticas de Blasco. El novelista, pese a su inmensa popularidad, es muy parcialmente conocido, tanto por el desfase cultural aludido como por la inexistencia de ediciones adecuadas.

En efecto, Blasco escribió aproximadamente tres veces más de lo que se halla actualmente incluido en sus obras completas. Libros repu-

diados expresamente —¿y por qué no publicarlos con esta condena expresa?—, como los diez volúmenes de *La araña negra,* o los cuatro de *¡Viva la República!,* historias colectivas, traducciones, discursos literarios (sobre este tema se ha publicado recientemente un libro insustituible) y, sobre todo, sus discursos y escritos políticos, y sus reportajes y trabajos periodísticos, «La flor de un día», que Blasco no quería nunca volver a publicar, y en los que, sin embargo, tantas huellas de su talento dejó.

Vicente Blasco Ibáñez fue un hombre de acción, enamorado del arte de escribir. Político, líder de masas, orador de mítines, emigrante, colonizador, exiliado, condenado y preso, diputado, hombre de mundo, turista, periodista, bohemio juvenil, personaje célebre en el mundo y novelista por encima de todas las cosas, sería descabellado intentar comprender el sentido de su figura y de sus obras parcelando su producción, expurgando lo no conseguido, limitando y cribando sus libros. No puede comprenderse al literato sin conocer al político, ni a éste sin el periodista, ni al editor sin el viajero, ni al valenciano sin el agricultor en Argentina. Blasco —como todo hombre— es una totalidad, y esta totalidad es la que nos ha sido negada.

La celebración del centenario ha sido, además, vergonzante. Algunos artículos en prensa y revistas especializadas, comentarios apresurados, carencia de celebraciones oficiales, silencio en los ambientes científicos o universitarios. El humo de la prosa diaria. Pero, en verdad, ¿cabía otra cosa? La carencia de un material riguroso de estudio, y el desfase activo y dialéctico de nuestro panorama cultural, apenas permitían otra cosa. Estas líneas no pueden, por los mismos motivos apuntados, realizar un análisis medianamente riguroso de la obra de Blasco, aunque, al menos, confiesan el mismo pecado. Por ello este trabajo se ciñe a las lecciones de este centenario, y al menos aspira a poner sobre la mesa una serie de puntos de evidente importancia sobre un tema lamentablemente tratado. Y a apartar al escritor de la estela de Dios o del diablo, a purificarlo de su carácter de ídolo o de enemigo, por un racional punto de honestidad y deliberada fijación de límites. Blasco Ibáñez, ese desconocido, escritor desorbitado por tirios y troyanos, contradictorio, pletórico de vicios y virtudes, plantea, hoy, una serie de interrogantes de importancia decisiva para el panorama de la actual sociedad y las letras españolas.

Repercusiones de su actividad política

Indudablemente, uno de los datos que más ha contribuido a fijar la imagen de Vicente Blasco Ibáñez como un elemento activista, polé-

mico y subversivo, dentro del panorama sociocultural del país, ha sido su especial talante político. En efecto, Blasco fue un activista en la plena acepción de la palabra. Desde muy joven se distinguió en las filas de los grupos republicanos, en plena época de la restauración monárquica. Fue prontamente procesado, condenado y exiliado político, y durante toda la primera época de su vida, hasta 1908 aproximadamente, su figura se convirtió en un elemento popular dentro de las algaradas políticas de su ciudad valenciana. En cierta ocasión, llegó a sufrir Consejo de Guerra y pasó catorce meses en la cárcel. Su lucha contra el poder constituido le condujo, sin embargo, a los escaños del Congreso, siendo diputado por Valencia en numerosas ocasiones.

Curioso avatar subversivo el de este hombre que ejerciendo de republicano activo, y colaborando en el combate frente a la monarquía, acaba en plena legalidad como representante político de sus conciudadanos. ¿De dónde puede surgir entonces la calificación revolucionaria de Blasco? Es un hecho avidente, que los sectores conservadores del país aceptan a regañadientes la confrontación democrática, y, aun cuando ello ocurre, suele producirse un movimiento para expulsar de la legalidad a los grupos más radicales del progresismo. No obstante, si la legalidad constitucional fija amplios límites de confrontación de opiniones, estos grupos extremos son condenados en nombre de esa otra legalidad más rígida y sutil que se identifica artificialmente con la tradición española. Se trata, pues, de una condena extrajurídica, pero no por ello menos efectiva, una condena moral, fomentada por el decisivo peso que en la configuración del país poseen los sectores inmovilistas. Si pese a ello el marco político legal deja margen de actuación al extremismo progresista, este mismo marco político es susceptible de ser condenado.

Pero, ¿era Blasco un extremista? Realmente, si se consultan sus discursos y sus textos políticos, puede observarse que su radicalismo era más bien bastante templado. En efecto, Blasco no tiene nada que ver con el anarquismo ibérico, ni con los incipientes movimientos socialistas. Por el contrario, su ideología política se aproxima bastante —en frase de Joan Fuster— al radicalismo francés, concepción política de raíces pequeño-burguesas. Blasco es un hombre respetuoso de la propiedad privada, cuyo modelo político confesado es la organización de los Estados Unidos de Norteamérica. Esa mezcla de «egoísmo capitalista y romanticismo democrático» —en palabras del propio Blasco— constituye una doctrina política ideal para el fogoso valenciano. Blasco admira también la organización suiza, aunque «sólo para los suizos», y proclama en su vuelta al mundo que los «boxers» eran unos exalta-

dos, y que el gobierno colonial holandés sobre Indonesia era «dulce, tolerante y progresivo».

En *El militarismo mejicano,* Blasco atacó profundamente a la revolución del país azteca, que había caído en una rueda lamentable de luchas entre generales. Y se defendió de la acusación que fue lanzada sobre él, calificándole de agente de los Estados Unidos. «Yo estoy con el Méjico de las personas decentes. Me limito a criticar la pobreza en que vive el país por culpa de las incesantes revoluciones; censurar a los generalotes que prolongan la tiranía de un militarismo zafio; dolerse de que la anarquía mejicana no ofrezca remedio». Al final, en el colmo de su diatriba, Blasco llega a preconizar la intervención armada de los Estados Unidos para arreglar el problema mejicano, elogia el período de Porfirio Díaz —«no había libertad, pero sí paz y riqueza»— y se declara partidario del general Carranza, en contradicción manifiesta con sus opiniones antimilitaristas.

En realidad, seguir el pensamiento político de Blasco Ibáñez, suele ser una aventura intelectual lamentable, y una apasionante visión personal. Las grandes intuiciones de Blasco suelen iluminar extensas zonas de pensamiento plagadas de contradicciones, de total confusión y vehemencia. El mismo resumió su actuación política, en un fragmento esclarecedor: «He pasado gran parte de mi vida batallando inútilmente por derribar la Monarquía en mi país e implantar la República. He ido no sé cuántas veces a la cárcel por escritos atrevidos en los periódicos y por tentativas de revolución armada. Fui condenado por un Consejo de Guerra a presidio, y en él pasé año y medio, por haberme opuesto a la guerra de España con los Estados Unidos, y por ser partidario de la independencia de Cuba. He vivido en una pobreza ascética mientras fui político. No escribía libros; dedicaba todo mi tiempo a la causa revolucionaria, no podía ganar dinero. Jamás disfruté empleo alguno. No he tenido otro cargo que el de diputado; y fui diputado siete veces en un país donde esta función es gratuita y no se recibe un solo céntimo por sentarse en la Cámara. Soy ahora un vencido, lo reconozco».

Esta última frase augura una amargura sintomática. Blasco no llegó a ver la República de sus sueños, y es muy posible que mejor haya sido así. Su ídolo ideológico, en cuanto a pensamiento político, fue don Francisco Pi y Margall, en las filas de cuyo partido militó. Pero, en realidad, su credo se limitaba a un esquemático y superficial republicanismo. Era una dialéctica formal, la que subyugó la concepción política blasquista, que centraba la conquista de la democracia en el simple cambio de gobierno. Como es lógico, este esquematismo intelectual lo suplió el escritor con su demagogia callejera. Blasco fue

subversivo no por las metas que intentaba alcanzar, sino por los especiales métodos que siguió. Fuster constata también un dato esclarecedor: Blasco, gran orador de mítines callejeros, verdadero encantador de las masas —y hay testimonios de su actractivo sobre las multitudes hasta del propio Anatole France, a quien «barrió» en Argentina— no destacó luego como diputado en el Congreso. Efectivamente, en la cámara parlamentaria, las dotes de Blasco estuvieron apagadas. Lo suyo era el mitin popular, la algarada callejera, y, en último pero frecuente extremo, los motines y los bastonazos.

Esta actuación popular y demagógica del escritor, que como hemos visto no responde a un auténtico extremismo de sus concepciones políticas, caló, sin embargo, en el pueblo valenciano, donde el «blasquismo», que sobrevive pujante, ha llegado casi a ser una concepción del mundo. Además, la «Renaixença» valenciana fue un movimiento de alta burguesía, de un regionalismo aceptado por grupos selectos de intelectuales y clases altas. De ahí que Blasco no conectara, dado su especial sentido popular, con el regionalismo valenciano, prescindiera del idioma natal, y enfocara su literatura y su visión política tomando como norte y criterio las concepciones de la burguesía europea, más racionalizada que la española. La peligrosidad de Blasco estuvo más en los métodos que en su doctrina. Claro está, que esta doctrina tenía una serie de puntos diáfanos que chocaban con las tradicionales estructuras del país: combate abierto contra la monarquía, contra el militarismo, sentimiento anticlerical, franca oposición a las guerras coloniales, etc.

En realidad, los gestos asustan mucho más que las doctrinas, aunque ésta sea una consideración estrecha y superficial del problema, sin posible vertiente de futuro. Los gestos se agotan en sí mismos, y muy posiblemente, la gesticulación política de Blasco hubiera sido estéril de no contar con la imprevista ayuda que le prestó el conservadurismo español con sus condenas y simbólicas excomuniones. Toda acción produce una reacción, y el blasquismo fue la espita del progresismo valenciano, una espita confusa, incoherente si se quiere, pero tremendamente eficaz. Una espita que vislumbró sobre todo los resultados, el triunfo universal del novelista, apoteosis imborrable en el corazón de sus leales partidarios.

Pero, en cuanto a la auténtica subversión se refiere, la ingenuidad blasquista quedó bastante lejos de los movimientos socialistas o anarquistas, que son, sin duda, los extremismos verdaderamente peligrosos para cualquier régimen liberal o autocrático. Y no solamente eso —vuelvo a tomar una reflexión de Fuster, penetrante analizador del fenómeno político Blasco—, sino que la actividad política del escritor

arraigó en las masas populares levantinas, cegando los canales de subversión tradicionales. Bien es verdad que el proletariado no ha sido nunca la base fundamental del blasquismo, sino más bien los pequeños burgueses y las clases medias. Pero el atractivo operativo del planteamiento político del escritor y sus partidarios ejercieron una amplia y demagógica influencia sobre los sectores populares, que fueron parcialmente inmunizados contra las acostumbradas formas de subversión social.

Este balance no es, pues, ni positivo ni negativo. Así suele suceder con los fenómenos humanos, y quien se empeñe en encerrarlos en fórmulas simplistas cae en la superficialidad y el error. El talante político de Blasco fue progresivo para la España de su época, y falso en su raíz revolucionaria; el escritor predicó la revolución y la democracia, pero se equivocó, y fue simplemente un desmitificador del antiguo régimen, lo que ya es bastante, dada la caracteriología histórica del progresismo español. Junto con esta equivocación, la intuición de Blasco reluce en muchos puntos aislados. Pero sus intuiciones, extraídas siempre de la observación de un fenómeno concreto, son chispazos abstractos, formulaciones románticas e ideales. No resulta así extraño verle exclamar, a la vista del fenómeno político italiano y de la monarquía de los Saboya que «la democracia, como el sol, dora cuanto toca». Esta frase, de elogio a una dinastía real, viniendo de labios de un feroz y ardiente republicano es todo un prodigio de sentido.

Su amargura final, de la que la cita anterior en la que se autodenomina derrotado es toda una solemne declaración, puede unirse a otras formulaciones fascinantes, incoherentes e idealistas: «¡Ay de los pueblos que ahogan en sangre los ideales», o aquella otra más explícita de que: «A mí no me asustan las revoluciones porque destruyan, siempre que después sepan reconstruir». Blasco andaba por el mundo con los ojos abiertos y la pluma en ristre, y, realmente, no solía tener demasiado tiempo para meditar los temas. El escritor no supo encontrar sentido al fenómeno revolucionario más importante de la época histórica que le tocó en suerte vivir: la revolución rusa. Para un burgués occidental, admirador de la sociedad yanqui, que tan pródigamente le había ensalzado, la Rusia de Lenin era algo incomprensible. Y así lo dijo en alguna ocasión, en la que tildó a la revolución comunista soviética de «cosa de locos». Consideraba a Lenin como un asceta visionario, y para él, el fenómeno en su conjunto formaba parte de la magia irracional del mundo eslavo.

Pero Blasco, radical en España y progresista de orden en Francia, propietario y capitalista de las letras, tuvo una amargura revolucio-

naria. El mundo le había arrebatado las banderas de la subversión. Su visión se tornará eminentemente pesimista, y, al final de su viaje alrededor del mundo, los acentos del escritor son lúgubres. Contrastando con la superficialidad de sus descripciones del Tercer Mundo (simple feudalismo colonial en su época), con el colorismo esquemático y fácil con que describe China, Japón, Java o la India, el cansado burgués que regresa a Fontana Rosa, frente al mar de la Costa Azul, es un hombre angustiado. Un hombre que acaba de ver el mundo, y esta visión no le ha resultado agradable ni tranquilizadora. Un escritor vital, de garra profunda, que ha visto la escasez de alimentos en el mundo, que la mitad de los hombres pasan hambre (y esto era un evidente optimismo, y lo sigue siendo), y que piensa si todas las tierras que acaba de ver no serán algún día «futuros campos de batalla». El mundo de Asia y Africa se levantará contra el hombre blanco, dijo Blasco, quien añadió: «Nuestros progresos son puramente materiales. Aún no ha llegado la revolución interior, la que inició el cristianismo sin éxito» (según Blasco). Sus últimas palabras son un alegato para «matar el egoísmo» de los dominadores, para que la «abnegación y la tolerancia» se extiendan por el mundo en crisis.

¿Es éste el peligroso Blasco Ibáñez? ¿No se trata más bien de un acendrado idealista, de un predicador torrencial y complejo, que operó durante toda su vida dentro de la más auténtica ortodoxia racional? La imagen del Blasco protervo, demoníaco y comecuras, desaparece por completo, y no es más que el recuerdo de un joven periodista impulsivo y militante, que intentaba sustituir un régimen normal —la monarquía— por otro sistema de gobierno tan razonable como aquél, la república. En el campo del pensamiento, la acción de Blasco no tiene demasiado de revolucionaria; para concluir con la última cita de Fuster: «Blasco no supone una lección de libertad, sino de aprendizaje de la libertad». Que no es lo mismo.

La obra de un novelista mítico

Vicente Blasco Ibáñez es el escritor español más traducido de toda la historia de nuestra literatura, después de Cervantes. Su triunfo, del que gozó plenamente en vida, no tiene parangón en los anales de nuestra literatura moderna. Blasco fue una personalidad mundial, y esta categoría la obtuvo única y exclusivamente por su obra literaria. Fue amigo de políticos y monarcas, viajó en triunfo por el mundo entero, fue uno de los escritores mejor pagados del mundo —mil dólares por un artículo, dos mil por un cuento—, sus obras se vendían

en tiradas millonarias, eran llevadas al cine, y terminó sus días en su villa de Fontana Rosa, en los alrededores de Mentón, rodeado de mármoles de Manises que representaban escenas regionales valencianas. Para ser un revolucionario no estuvo mal del todo. Y resulta admirable cómo en aquellos años de escasa difusión de la literatura, las obras de Blasco saltaron desde los ámbitos regionales a la fama universal, repentinamente, sin etapas intermedias.

El escritor era un novelista nato. Esto es algo inconcuso en la personalidad de Blasco Ibáñez, que, a los catorce años ya había escrito una novela de capa y espada, y antes de cumplir los veinte, escapado de casa por unos meses, trabajaba como amanuense al lado del célebre folletinista don Manuel Fernández y González que le indicaba las líneas maestras del argumento, para que el joven discípulo desarrollase los capítulos por sí solo. Posteriormente, su carrera de novelista se fundió con su trabajo de periodista, y en su diario *El Pueblo,* comenzó a publicar por entregas sus primeras obras, las pertenecientes al período valenciano. Así aparecieron *Arroz y tartana, La barraca* (sus dos mejores novelas, tal vez), *Flor de mayo* y los cuentos valencianos. Cuando editó *La barraca* en forma de libro, vendió setenta ejemplares. Blasco llevaba camino de convertirse en un escritor regional, de validez y ámbito limitados; pero un traductor e hispanista francés leyó *La barraca,* y la tradujo al francés, comenzando de esta forma un camino asombroso. En 1927, el escritor calculaba haber vendido más de un millón de ejemplares de aquella su obra primeriza. *Entre naranjos, Cañas y barro* y los cuentos de *La condenada,* completarían su ciclo regional, en el que también aparece una obra histórica, *Sonnica la cortesana,* escrita a imagen de la *Salambó* de Flaubert.

Su peregrinaje político le traslada por toda España, y la literatura puede ser también un arma en su lucha diaria. *La catedral, El intruso, La bodega* y *La horda* forman el ciclo de novelas sociales o de rebeldía, donde también resplandecen en gran medida sus naturales dotes de escritor. Madrid contempla con extrañeza a este valenciano impulsivo y pasional, a este hombre que empieza a ser un triunfador de la literatura, sin haber pagado el obligado tributo a la politiquería artística de la capital. Blasco saltó por encima de Madrid, de Valencia al mundo entero, y esto no le fue perdonado, ni siquiera por los grupitos progresistas. Su descuido, su vehemencia, su prolífica actividad, desbordaban los acostumbrados límites de la literatura nacional; en ocasiones, su vitalidad arrolladora chocaba con las respetuosas maneras que el arte exige, y a las que suelen sujetarse los estudiosos y cultivadores del arte con mayúscula. De la época madrileña, destacan *La*

maja desnuda, Sangre y arena (uno de sus mayores éxitos universales), *Los muertos mandan* y *Luna Benamor.*

A partir de 1910, Blasco abandona su actividad de político y escritor, y se consagra a la aventura americana, a su etapa de colonizador, de fundador de pueblos y colonias. Un viaje por la Argentina, donde sus conferencias tuvieron un éxito inenarrable, dio lugar a este lapso extraño, donde el escritor «quiere vivir y construir las novelas en la realidad, en lugar de sobre el papel». Allí, en Corrientes y en la Patagonia —de un lado a otro del país— el escritor funda dos colonias, «Cervantes» y «Nueva Valencia», mientras el mundo se aproxima a la primera gran catástrofe, la conflagración de 1914. El fracaso de sus ilusiones americanas fue debido a complejidades administrativas, a dificultades económicas, que motivaron la deserción —una vez más— de Blasco.

Su aventura dio lugar a un proyecto literario que quedaría también frustrado y del que solamente publicó dos episodios. Se trataba de un gran ciclo novelesco, en el que el escritor hubiera plasmado la realidad de todos los países hispanoamericanos. El prólogo, con el título de *Los argonautas,* apareció en 1914, y constituye una de las obras preferidas por el autor, pero quedó inconclusa. Años más tarde, en 1922, con *La tierra de todos,* intentaría proseguir el ciclo proyectado; pero eran otras las preocupaciones que asaltaron posteriormente al escritor.

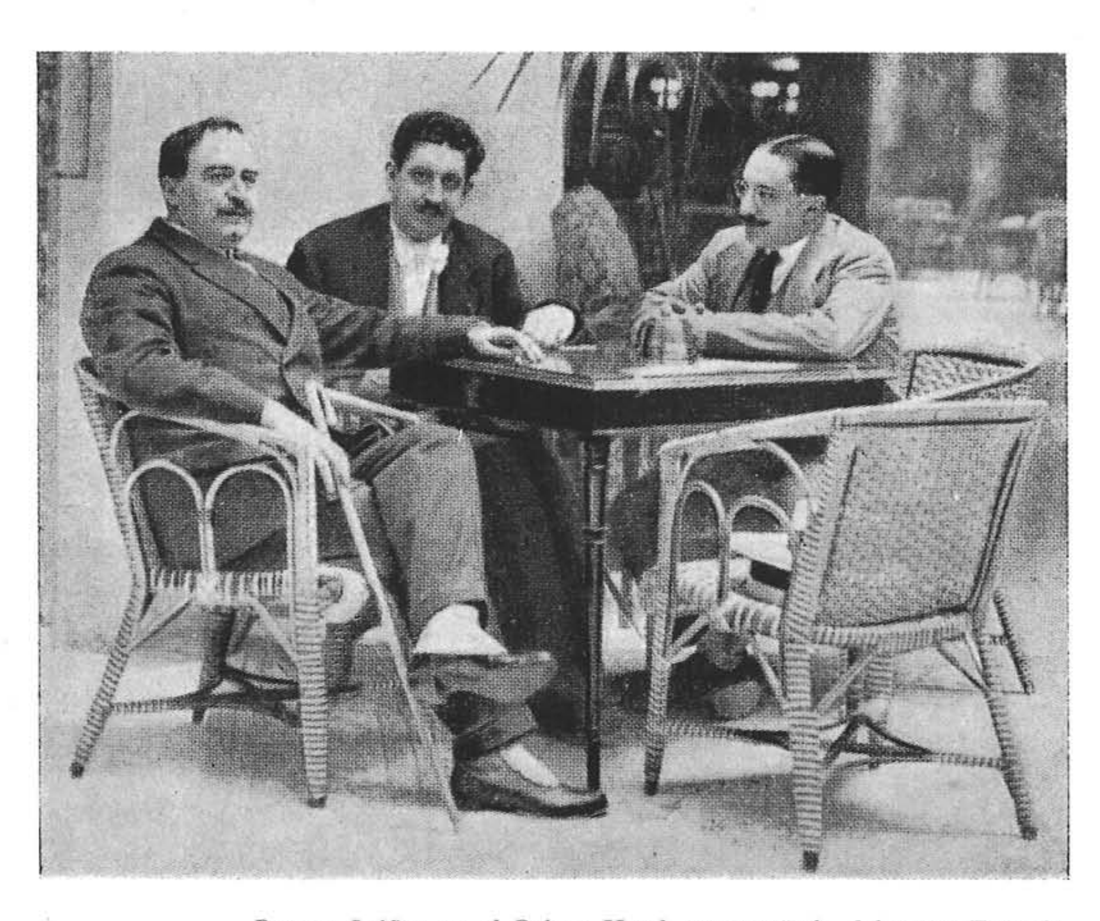
En efecto, la guerra del 14 atrae a Blasco, como testigo y creador, y como artista beligerante, colocado al lado de los aliados. Poincaré posibilita que Blasco esté presente en los escenarios más directos de la conflagración, en las trincheras, al lado de los combatientes. América y la Guerra Mundial se entremezclan en el que había de ser el éxito definitivo del escritor, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis.* Nunca había estado Blasco tan en forma. Los acontecimientos parecían desbordarle, y el escritor, en plena efervescencia creadora, culminaba su obra famosa, que apareció en 1916. *Mare Nostrum* y *Los enemigos de la mujer,* completaron este grupo de novelas de la guerra. Terminada la lucha, Blasco es un escritor conocido en el mundo entero, célebre y rico, viajero ilustre, turista distinguido. La oportunidad había pasado por su lado, y el novelista había acertado plenamente en la diana. Hollywood le llama, los Estados Unidos se rinden a sus pies. Sus obras finales serán una simple prolongación del triunfo conseguido. Los escenarios en los que se mueve Blasco son los del mundo internacional, cosmopolita y elegante. En estos terrenos, Blasco se movía con igual habilidad, aunque con mucha menor autenticidad. *El paraíso de las mujeres, La reina Calafia, El fantasma de las de oro,*



Vicente Blasco Ibáñez



BLASCO visitando los arrabales de Reims



BLASCO IBÁÑEZ en el Palace Hotel, acompañado del señor Francés
y de «El caballero audaz»

o un ciclo de novelas históricas, en las que se exalta la historia española, y resulta curioso que su autor sea el mismo rebelde indisciplinado y subversivo de la primera época. *El Papa del mar, En busca del Gran Khan, A los pies de Venus* y *El caballero de la Virgen.* Dos años antes de su muerte, en una gran encuesta realizada en Norteamérica, Blasco Ibáñez ocupó el segundo lugar entre todos los novelistas del mundo. Sus viajes, sus reportajes, sus cuentos y novelas sobre la Costa Azul y el mundo elegante de su época, y su famosa *Vuelta al mundo de un novelista,* cerrarían el ciclo vital de este asombroso fenómeno literario, que se extinguía en 1928, en su chalet de Fontana Rosa.

Blasco ha sido acusado de oportunista, de mercader de la literatura, de fenicio de la novela. Los exquisitos y los simples estudiosos han estimado que el novelista prescindió de muchas cosas para lograr el éxito, entre ellas de una fundamental: el idioma. Otros le han acusado de mal gusto, de desmesura, de demagogia, y, en general, pese a lo que se diga, la estimación de Blasco en los ambientes literarios no es muy destacada. Sin embargo, una cosa resulta evidente. La obra de Blasco se leyó en su tiempo, se sigue leyendo en la actualidad —aunque en ritmo decreciente— y apunta a una meta que muy frecuentemente suele ser desechada por los escritores: el público.

Bien es verdad que escribir en función del público tiene un riesgo difícilmente soslayable. Halagar la facilidad, esquematizar los problemas, optar por lo sencillo y efectista. Blasco cayó de pies y manos en todos estos peligros, ya que no lo eran para su concepción de la literatura. Esto debe quedar claro. Blasco concebía su obra como un arma y un testimonio, y subordinó el aspecto artístico al impacto colectivo. Dueño de un instrumento expresivo de eficacia notable, un estilo intenso, colorista, apto para las más efectistas descripciones, el escritor usó a su capricho de este instrumento, halagó al público, pero fue tremendamente sincero. Esto era para él la literatura, y no engañó a nadie.

«Acepto la conocida definición de que la novela es la realidad vista a través de un temperamento. También creo, como Stendhal, que una novela es un espejo paseado a lo largo de un camino. Pero claro está, que el temperamento modifica la realidad..., el novelista reproduce la realidad a su modo, conforme a su temperamento». Estas palabras pertenecen a la célebre carta que Blasco dirigió a Cejador, y que constituye una especie de credo estético: «Para mí, lo importante en un novelista es su temperamento, su personalidad, su modo especial y propio de ver la vida. Esto es verdaderamente el estilo en un novelista, aunque escriba con desaliño».

Blasco es un producto híbrido, epigono del naturalismo, adorador del romanticismo, y que floreció en plena etapa modernista, cuando caducaban las formas tradicionales de hacer novela. Proust murió en 1922, el año de la aparición del *Ulises* de Joyce. De todos éstos acontecimientos, Blasco, hombre de letras y editor, apenas tuvo conocimiento, ni se preocupó de analizarlos, como tampoco el hombre político había conectado con los fenómenos públicos más importantes de su época.

Blasco no quería prólogos, ni estéticas, ni críticas, rechazaba cualquier clase de encasillados, no creía en escuelas ni clasificaciones. Todo ello sonaba a estudio, a ratón de biblioteca, a erudición estéril. Y para justificar su labor como artista hace uso de la magia, de lo irracional, y habla de la inspiración, de los mecanismos internos y psicológicos del escritor. En el fondo, era un romántico que utilizaba las técnicas del naturalismo. «Me enorgullezco de ser un escritor lo menos literato posible. Soy un hombre que *vive* y, además, cuando le queda tiempo para ello, escribe por una necesidad imperiosa de su cerebro».

Vicios y virtudes de una estética

«No creo en las novelas que se hacen con la razón, con la inteligencia. La razón y la inteligencia intervienen en la obra artística como directores y ordenadores. Tal vez ni siquiera dirigen ni ordenan, manteniéndose al margen del trabajo como simples consejeros. El constructor verdadero y único es el instinto, el subconsciente, las fuerzas misteriosas e invisibles que el vulgo rotula con el título de *inspiración*. Un artista verdadero hace las cosas porque sí, porque no puede hacerlas de otra manera». Y, en otra ocasión, Blasco añadió: «La razón, la inteligencia y la lectura pueden formar grandes escritores, inimitables escritores, dignos de admiración. Pero no serán nunca, con tales elementos, novelistas, dramaturgos o poetas: Para esto es preciso que intervenga lo subconsciente como factor principal; la adivinación misteriosa, el presentimiento, los elementos afectivos, que son, las más de las veces, diametralmente opuestos a los elementos intelectuales».

Una última cita, de la estética a Cejador, culmina el panorama del credo artístico blasquista: «Para escribir novelas hay que haber nacido novelista. Y nacer novelista es llevar dentro el *instinto* que hace adivinar el alma de las cosas, asir el detalle saliente que evoca la imagen justa, poseer la fuerza de sugestión necesaria para que el lector tome como realidad lo que es obra pura de la fantasía. El que no posea este poder, por grande que sea su talento y su ilustración,

escribirá un libro interesante, correcto y hasta hermoso al pretender escribir una novela; pero no escribirá nunca una novela».

Como es lógico, con esta formulación, Blasco evitaba todos los ataques «y a sus obras se remitía». Pero hay que hacer constar que todo ello era muy coherente, perfectamente comprensible, y en manera alguna ilícito o deshonesto. La función de escribir cumplía en él una clara misión de encantamiento y predicación, que obtuvo indiscutibles frutos. Lo que sucede es que este credo estético es en profundidad tremendamente incompleto. Y, tomándolo como base de actuación, el escritor falseó los propios principios de eficacia sociológica que propugnaba. En efecto, Blasco, intentando ser un escritor testigo, no consiguió ser, más que en contadas ocasiones, un escritor realista.

Las novelas de Blasco, bien detalladas, interesantes y populares, no son realistas. Son esquemas morales y políticos adecuados a un escenario y con unos personajes extraídos de lo real, pero que no tienen nada que ver con ello. En su primera época, donde el escritor elabora sus obras más conseguidas, la realidad aparece a su pesar. Blasco conoce su región, la ha vivido sin necesidad de análisis, y sabe presentarla de la mejor manera posible y con una sugestión formal evidente. De ahí que los logros estéticos de *La barraca* y *Arroz y tartana* no fueran superados por el resto de su obra. A partir de su exilio, forzoso primero y voluntario después, de sus escenarios vitales, la realidad de las novelas de Blasco son esquemas fotográficos, postales turísticas inmejorablemente elaboradas. Todavía en *La catedral* y en fragmentos de otras obras de su mismo grupo, la intención argumental del escritor se apoya en datos reales, aunque los argumentos políticos fuercen a los personajes, los claven como mariposas en la mesa del entomólogo, de tal modo que la tragedia de Gabriel Luna no es más que un tópico revolucionario, puesto en pie con poca vida real.

Un escritor que intenta ser realista. Que es dueño de una prosa sugestiva y poderosa, y cuyos esquemas y concepción del mundo son progresivos y potentes. Y sin embargo, este mismo escritor construye obras falseadas. ¿Cuál es la explicación de este fracaso?

Solamente hay una. La ética está condicionada por la estética, de tal manera que si el fin no justifica los medios, estos mismos medios sí condicionan el fin que persiguen. Quien emplea medios inadecuados, verá modificados peligrosamente sus objetivos finales. Y Blasco prescindió de la propia arma que le había sido otorgada. Su trayectoria artística es la inversa que siguió otro gran contemporáneo suyo, Ramón del Valle-Inclán. Mientras éste último, mediante una ascesis

expresiva evidente, un abrumador cuidado de su arte, fue modificando sus posiciones intelectuales hasta lograr la unidad perfecta de su testimonio y su instrumento literario, Blasco, progresivo —con las limitaciones expuestas al principio de este trabajo— y fabulosamente dotado, se lanzó por el camino de la facilidad, de la sencillez simplificadora, y su testimonio sufrió un evidente proceso de falseamiento. La interrelación de estética y ética es un principio ineludible. Y el trucaje de alguno de los dos elementos lleva a la perversión del resultado.

No hay que olvidar que pese a la filiación naturalista del escritor valenciano, discípulo de Zola, su modelo admirado fue Víctor Hugo. El mismo proceso simplificador que padeció su actividad política, perjudicó notablemente su obra literaria. Pero este balance pudiera parecer negativo; tampoco lo es. Blasco subrayó un principio evidente de la literatura, frecuentemente olvidado por los artistas y estudiosos de gabinete. Que la literatura no puede existir sin lectores. Que se escribe en función del público. Y que la novela debe cumplir una función masiva. Blasco dio solamente en la mitad del objetivo; pero su lección popular es evidente. Se acercó siempre a los grandes temas del momento, no eludió ninguno de los puntos críticos de la hora que le había tocado vivir. Este sentido de lo popular, y este acercamiento a los problemas del presente, ha colocado a Blasco Ibáñez en un lugar privilegiado en la historia de la literatura. Porque, con sus vicios y sus virtudes, con sus contradicciones y su inmenso poder de sugestión, Vicente Blasco Ibáñez fue un considerable novelista y un testigo —grueso, a brochazos inigualables— de su historia, de su patria y del mundo. No todos podrían decir lo mismo. No cabe ante este novelista apasionado la condena a ultranza o la alabanza indiscriminada. Este centenario es buen momento para la recapitulación, de la que estas notas apresuradas sólo intentan ser una guía somera. Blasco fue un considerable escritor, un novelista que contó con lo más difícil de conseguir. Pero su testimonio permanece incompleto. De ahí que la criba sea necesaria, urgente e ineludible. Probablemente la edición de sus numerosos escritos hoy inencontrables podrían aclarar muchas cosas. Y esta afirmación puede ser al tiempo una petición, en un buen momento para hacerla. No hay ídolo Blasco, ni diablo Blasco, sino simplemente un hombre de su tiempo, escritor dotado como pocos, y una obra sugestiva, interesante y parcial, como suelen ser las obras de los hombres.

Rafael Conte
Avenida Donostiarra, 16
Madrid-17

MASCARAS Y ROSTRO DE LUIGI PIRANDELLO

POR

OSVALDO LOPEZ CHUHURRA

La vida es el reflejo del teatro.

OSCAR WILDE

Vida y Teatro.

El acontecer de la naturaleza primera. Una segunda naturaleza como acontecimiento creado.

Reflejándose en esos dos espejos de la existencia, la figura de Luigi Pirandello, historia y realidad de hoy. Si todavía pudiera transitar por las calles del mundo —«maravillosa escuela para el escritor» se le oyó decir alguna vez—, con seguridad que seguiría abriendo y cerrando interrogantes en el aire, con el propósito de apresar esa imagen escurridiza que problematizó su vida y aquilató su potencia de creador: el hombre, ser conflictuoso, incógnita de un teorema que permite siempre la próxima demostración, proponiendo infinidad de hipótesis y de tesis aventuradas que no pueden dar en el blanco de la respuesta final y definitoria.

Pirandello —al igual que Miguel Angel, su lejano compatriota en las distancias y en el tiempo— quiere considerar al ser humano como la *voluntad privilegiada* de la Creación. El Florentino amasó los gigantes que lanzó al espacio para que se enfrentaran con todas las fuerzas mayúsculas; el Siciliano —cuatro siglos más tarde— escribe la figura del hombre agigantado en su complejidad, obligándolo a sostener una lucha difícil con su propia imagen y con la de sus semejantes. Miguel Angel pudo haber sido el escultor del Prometeo; Pirandello el escritor de otro Edipo.

Preocupado por el destino de su mundo fantástico, obsesionado por manejar los hilos de las marionetas que lo pueblan, el dramaturgo se olvida de *vivir* la vida, porque le urge *escribir* la vida; y mientras intuye, elabora, da, se entrega y se realiza, va dejando fluir espontáneamente su existencia.

Este es el Pirandello que deseamos recordar, multitud de *máscaras* que miraron más acá y más allá de la epidermis, *rostro* que aspiró a reflejar el sendero esclarecido del conocimiento. Para que rostro y máscaras se identificarán, trató de encontrar al hombre bucean-

do en el interior de su propia conciencia; el descenso en vertical se detendría en el instante en que apareciera el hombre. Cuando quiso darse cuenta, ya estaba navegando por el océano de los universales.

Maestro del arte, inventó para el teatro una vibración desconocida; energía que mantiene viva toda su producción, con una inalterable posibilidad de presente. Alentados por esta *actualidad sin tiempo,* intentaremos provocar un diálogo con el universo que traduce los enunciados esenciales de su espíritu.

El hombre Pirandello saltó al escenario impulsado por el deseo de colocarse frente a esa dualidad atrayente que lo atormentaba: el hombre y el arte lo estaban esperando para provocarlo. Alcanzaba a distinguirlos a través de la luz engañosa proyectada por las candilejas. Interesado por arrancar las *máscaras* que disimulan la verdadera naturaleza de esa incógnita llamada Hombre, dejó al descubierto el *rostro* imperturbable de aquella inmortal naturaleza denominada Teatro.

Desde el palco escénico se propuso cumplir la aventura de recorrer un abismo. Los pasos del héroe, que provoca la audaz zambullida, sacuden una soledad profunda y oscura. Buscar. Encontrar... La voz del descubrimiento abarcará la dimensión de otro abismo, alargado y penumbroso. Explicar. Comunicar...

¿Encontrarse? ¿Comunicarse? ¿Pirandello?... En la inmensidad de un vacío inundado por las apetencias insatisfechas que arrastra el protagonista de la aventura se reúnen las frases que acuden al llamado. Respuestas, palabras, *sacos vacíos* que se llenan con una verdad sospechosa y discutida.

También nosotros nos acercamos al tablado; allí encontramos a nuestro autor, rodeado por una serie de *fantasmas* que accionan y conversan. Si nos comprometemos a representar el papel del *espectador ideal*—frase con la cual algunos teóricos quieren caracterizar al coro griego—, no resultará difícil vislumbrar nítidamente la fibra íntima del teatro (el dramaturgo la conocía bien, su piel era esa fibra). Y además llegaremos a saber de qué manera penetró en el pensamiento el escritor de Sicilia, para enriquecer los contenidos de ese arte, con su pluma inquieta y descontenta.

Vida y Teatro. Filosofía y Creación.

Luigi Pirandello en su Centenario.

El teatro, escenario de la expresividad

Pirandello abrió de par en par las puertas del teatro, irrumpiendo en sus dominios para rebelarse contra las normas de todo sistema es-

tablecido. El estandarte que eligió llevaba grabada la imagen del hombre, protagonista absoluto de su producción teatral. El le proporcionaría la sustancia que necesitaba para llevar adelante sus propósitos revolucionarios (porque la revolución se definiría en los campo de batalla de la creación); para expresarse, necesitaba apelar al *ser que se expresa.*

Esta es una ley inexorable que se cumple en el teatro. El hombre es vida que acontece; el teatro la atrapa en un momento elegido y la transforma. Le hace cumplir el paso que va de lo natural de la existencia a lo artificial del arte.

Pero el teatro no es definitivamente artificial, ni tampoco se contenta con permanecer en la esfera de la simple naturalidad. El mundo que se manifiesta más allá de las candilejas se nutre con la artificialidad de la invención, ese «plus» que se agrega al primer mundo ya creado, realidad justificada por el cumplimiento de la propia existencia que le va dando un sentido. Sin embargo, los protagonistas y responsables de ese mundo artificial, los hombres que van a vestir el traje de su personaje, esconden el ser de otro *personaje,* estrechamente vinculado con el ser humano que los contemplan y escuchan, desde la realidad de sus asientos.

El triángulo se completa con otro vértice artificial. El abismo alargado y penumbroso donde permanece el público, vive una experiencia extraordinaria. El espectador que participa de una representación debe abandonar su estado de habitualidad, para poder ingresar en lo excepcional que le propone el mundo de la fantasía. El centro generador es un conflicto, un *choque de voluntades,* situación que provoca la fiesta ritual que se cumple en escena, gracias a los actores de *excepción,* verdaderos maestros del *oficio.*

El teatro falsea la realidad primera de los seres y de la vida, con el fin de sumergirse y permanecer en la realidad *sin apariencias* de esos seres y de esa vida. Es una consciente irrealidad creada con la materia de la realidad, o, mejor aún, es una nueva forma de ser de la realidad.

Es por esa razón que el teatro re-presenta, vale decir, *vuelve a presentar*—como reflejada en un espejo cóncavo o convexo—la existencia con todos sus matices aparenciales; y con la energía que sostiene y ordena el devenir de esas imágenes, se va estructurando una forma expresiva hecha de realidad y fantasía, en un espacio y un tiempo inventados.

En ninguna de las manifestaciones artísticas el hombre vuelve tantas veces la mirada sobre sí mismo, como en el teatro. La acción teatral comporta una situación de narcisismo insatisfecho; la superficie

del lago donde afloran las imágenes translúcidas que incitan a crear un pasado vigente, un presente en acto o un futuro que se resuelve como intuición o conocimiento anticipados, ha ido narrando la historia del teatro. Y el lago tiene mucha agua todavía...

Pirandello llegó a la orilla con reflejos y se detuvo a escribir. Allí permaneció hasta que la muerte lo invitó a hacer un viaje; para poder seguirla tuvo que interrumpir el diálogo que sostenía con «Los gigantes de la montaña».

Detenida su vista en el lago, rasca la superficie; quiere *encontrar* al hombre, volver a él, a sí mismo, a la humanidad entera, en una actitud de narcisismo insuperable. Pero no desea estar solo, debe compartir la experiencia con sus semejantes. Entonces los reúne en la sala de un teatro para que ellos también se vean y se sientan reflejados, pero ahora en las cristalinas imágenes que él les ofrece intencionalmente.

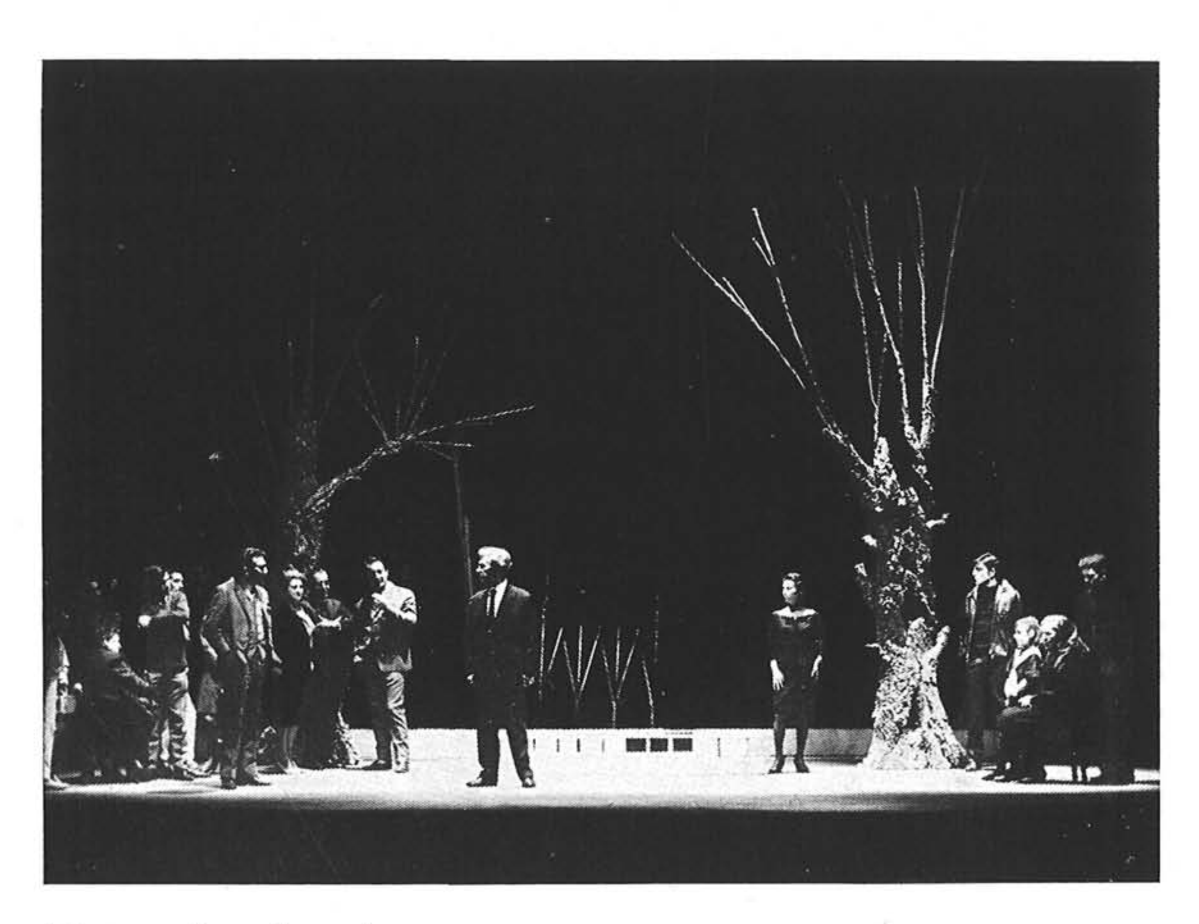
En ese espejo que es el escenario *se ve* el espectador, protagonista original de una serie de situaciones que *devienen* en el tiempo, acusador de la existencia. Gracias al hombre que existe en el espectador resulta posible la creación del personaje, ilusión conseguida para *hacerle ver* a ese ser humano que está en la sala la imagen de su propia existencia que ha quedado desnuda después del des-ocultamiento.

Es evidente que el hombre se interesa por el teatro, porque se reconoce en los fantasmas de la escena. Por eso va, para encontrarse con una imagen que a pesar de ser desconocida en lo aparente, deja traslucir un sobrentendido pre-conocimiento. De lo que no se da cuenta quizá al entregarse (sólo entregándose podrá llegar al encuentro) es de que «se metamorfosea... y participa de un mundo que no existe: un ultramundo», pensamiento acertado de Ortega y Gasset, pensador para quien el teatro es «la más extraña, la más extraordinaria aventura que al hombre acontece».

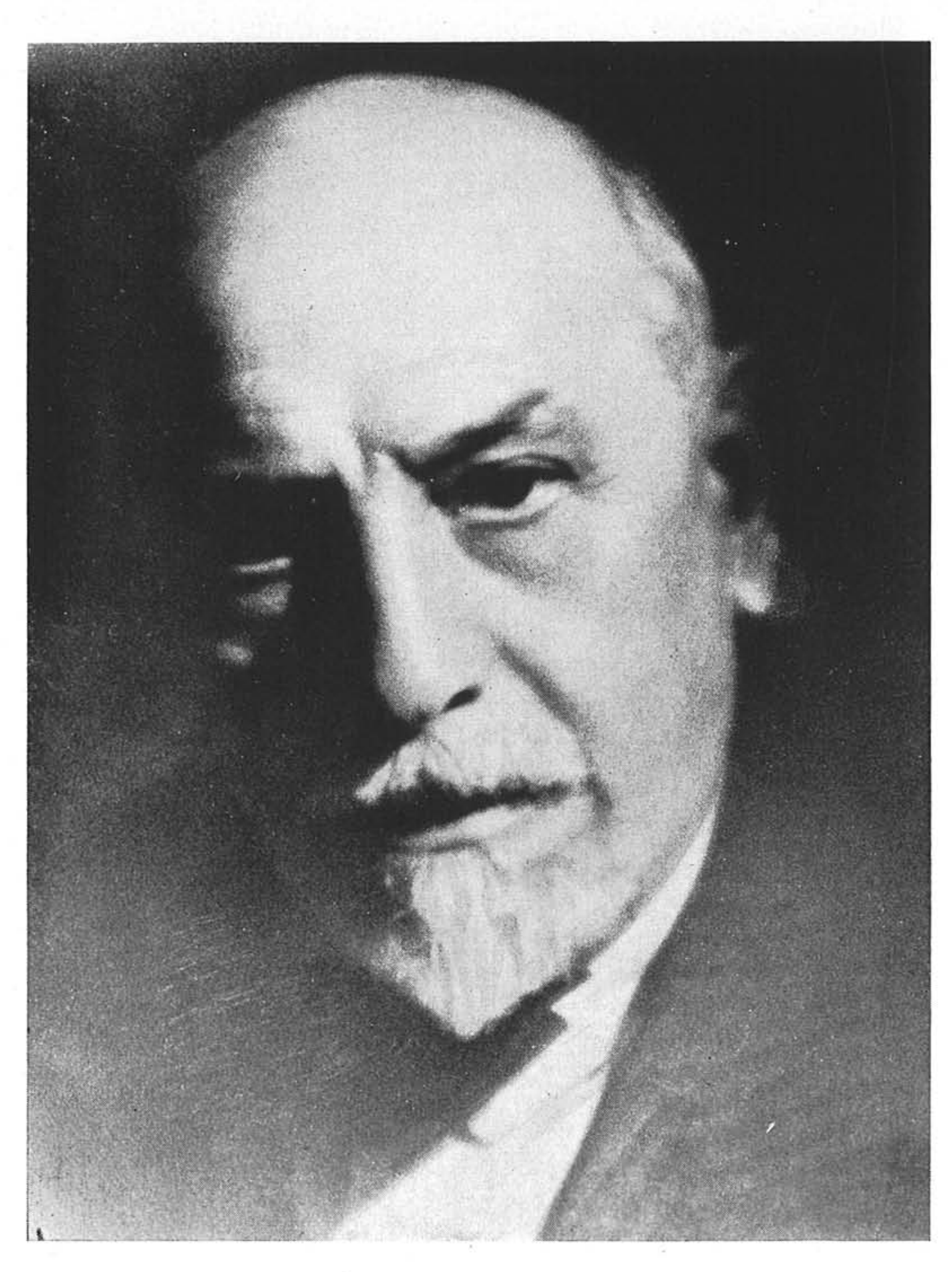
El autor es el responsable directo de esta extraña aventura. Pirandello imaginó y dio forma a muchas aventuras extraordinarias; al actor (encarnación de sus personajes) le confió la empresa más difícil: establecer una relación de compromiso entre el personaje que lo hace ser en ese momento y en ese lugar, y la persona del *otro* que lo enfrenta desde la oscuridad de la sala, atento, en suspenso.

Si «cada hombre es el individuo que es, en cuanto es una relación con todos los otros individuos», según afirma Enzo Paci, la necesidad de ser del personaje y la razón de ser del hombre-espectador se explican en aquella relación provocada por el dramaturgo.

Ser en el otro es una verdad a la que apunta el telos del teatro. Ser en el otro involucra una comunicación espiritual sobrentendida;



Seis personajes en busca de un autor



Pirandello

el teatro agrega una transferencia de nuevas posibilidades, de nuevas aperturas. Pirandello fue escéptico con respecto al auténtico contacto comunicativo entre los seres humanos (no nos comunicamos, no podemos conocernos), pero nunca rechazó la oportunidad de transmitir ese escepticismo. Otra paradoja que se explica: intentaba comunicarse con su semejante, para expresar su sentimiento sobre la incomunicación.

Para llegar al *otro* y penetrarlo, inventó una familia de fantasmas, hijos de la imaginación que lo visitaban sin haberse anunciado, y de los cuales no podía desprenderse hasta que no les insuflara el soplo de vida que exige el personaje, para poder alcanzar la eternidad.

Entusiasmado con las criaturas que ve nacer día a día, en pocas horas, en el segundo de una aparición, utiliza sus energías creadoras para mantener un diálogo ininterrumpido con la realidad y la fantasía. De esas pláticas—improvisadas al comienzo, discutidas, sistematizadas luego con rigor—nace un teatro nuevo, la expresión que solicitaba un estado de crisis evidente.

¿Crisis de quién? ¿De qué? Del orden establecido, de los valores reconocidos, del conformismo, que es detenimiento. Pirandello hace temblar el muro existencial donde se recuesta la conciencia del individuo. Vuelve una y otra vez a sacudir los estratos profundos del *yo*. Pregunta sin desfallecer, aun en las cláusulas afirmativas; y con cada réplica que encuentra para liberar a esas conciencias (y por supuesto la suya) de sus conflictos existenciales, va escribiendo un teatro, el suyo, orgullo de la creación artística.

El «eterno fluir» y la «fijación de la forma»

Los entrecomillados encierran el carácter específico que otorga Pirandello a la vida y al arte.

¿Qué es el arte? ¿Cómo se manifiesta la vida? ¿En qué estado de relación se encuentran estos dos *sustantivos*? El mismo dramaturgo podrá responder a estas preguntas—que él también se habrá hecho tantas veces—, entregándonos uno o dos pasajes de su conocida comedia *Esta noche se improvisa.*

Hinkfuss, el director de una compañía que ha decidido improvisar una representación, se mezcla con el público y en un momento dado se dirige a él con estas palabras reveladoras: «Existe una profunda contradicción entre arte y vida. La vida tiene por ley... no estar quieta mucho tiempo ni moverse siempre... Y es menester que la vida esté quieta y se mueva; el arte, en cambio, es estabilidad en la in-

movilidad de su forma. Por eso el arte es el reino de la creación cumplida, mientras que la vida se halla, como debe ser, en una formación infinitamente variada y mudable.»

Si la vida es un continuo acontecer, sin fin previsto, resultará imposible conocerla. En esta declaración del director de escena hay un renunciamiento silenciado, porque el devenir permanente que es la vida, no se deja ni se dejará aprehender jamás en su totalidad.

El arte en cambio fija en una forma —captable y por lo tanto cognoscible—, un momento determinado del eterno fluir de la existencia que se manifiesta. Es como si se detuviera *sin apremio de tiempo,* el acto de existir, para tomar una forma aparentemente definitiva.

Podemos atrevernos a pensar que es definitiva sólo en apariencia, después de escuchar nuevamente a Hinkfuss cuando sostiene: «Si una obra de arte sobrevive se debe solamente a que aún podemos apartarla de la fijeza de su forma; liberar dentro de nosotros esta forma, distinta según los tiempos y variada entre uno y otro; varias vidas y no una...»

Esta multiplicidad de vidas se enriquece —en el caso del teatro—, en cada función, en cada lectura del texto. La obra debe resultar *recién aparecida* (aunque la conozcamos de memoria), porque la situación de cada experiencia también está condicionada por un inédito juego especial de coordenadas vitales.

Pese a esta diversidad aparencial —importante y necesaria, porque la hace ser *aquí y ahora*—, la obra de arte es para nuestro dramaturgo una realidad abordable que se puede llegar a conocer, una vez pasada por el tamiz de la razón; en cambio la vida es un misterio inasible e indescifrable (premisa a la cual sólo corresponde agregar el silencio).

El sistema de ideas que enfoca así el problema de la existencia y el de la creación confirma y subraya la frase de Oscar Wilde, con la cual asegura que la vida es el reflejo del teatro. Francis Fergusson, por su parte, contribuye a sostener la teoría, en el estudio que hace de una obra de Pirandello. El exegeta norteamericano le concede el mérito de haber invertido la convención del realismo moderno, porque «pretende que el escenario no sea el salón familiar, sino que el salón familiar sea el escenario».

Uno de los temas más apasionantes dentro de la producción pirandelliana es el que se refiere a la creación de los personajes; los traeremos al papel para conocerlos y para que nos revelen su misterioso origen.

Todos los personajes teatrales tienen un nacimiento. Pirandello *sabía* (por ese imponderable que no se pone en dudas), que «el naci-

miento de una criatura humana es el paso que se realiza al atravesar el umbral que separa la nada de la eternidad».

¿Cómo se explica la intervención de la nada? ¿En qué forma se atraviesa el umbral de la creación?

En *La tragedia de un comediante*, el dramaturgo cuenta que un día por semana lo visitan ciertos seres de naturaleza particular y distinta, que se le acercan y le hablan. Son «seres vivos, más vivos que los que respiran y actúan; quizá menos reales, pero más verdaderos», según la descripción del doctor Fileno, visitante que acaba de tomar la palabra.

El personaje de la fábula coloca en primer plano uno de los problemas más discutidos por la filosofía de todas las épocas: el que se refiere a la realidad y la verdad, a la esencia y la existencia. Pirandello, auténtico hombre de teatro, no se detiene demasiado en los entretelones filosóficos; le atraen sobremanera los personajes recién llegados, tal como se presentan en el jardín de su casa.

Cada personaje es una *aparición* con vida potenciada, que espera el momento de comenzar su existencia; él también puede ser dueño de un permanente fluir con el cual se justifique su aparición y su continuidad en el tiempo.

¿De qué manera se produce el alumbramiento? Pirandello lo explica sin titubeos: «Basta con imaginar y en seguida las imágenes cobran vida. Es suficiente que una cosa esté viva en nosotros, para que ella sea la razón de sí misma, por virtud espontánea de su propia vida.»

La *aparición* pirandelliana es una imagen («basta con imaginar...») concretizada en una forma que reclama existencia. Si aparece y el autor la abandona, *deja de ser* antes de haber nacido; si por el contrario la acepta, recibe una energía primera que se resolverá en situaciones y acontecimientos. Gracias a dicha energía podrá transponer —si lo merece— el umbral de la nada, y una vez responsable de su vida, conquistará la eternidad prometida por el demiurgo.

Pirandello se complace en replantear el problema de la creación en *Diana y la Tuda*, comedia donde dos escultores (el maestro y el discípulo) esgrimen y definen los contenidos de la vida y del arte. Mientras tanto, Tuda, la modelo, posa para inmortalizar a Diana. Releyendo algunas páginas, escuchamos a los protagonistas:

SIRIO (refiriéndose a Tuda).—Hoy ya no más la de ayer; mañana no ya la de hoy; cada segundo, otra. ¡Tantas! Yo hago una (señalando la estatua): ¡ésa para siempre!

TUDA.—¡Gracias! ¡Una estatua!

GIUNCANO.—Una y para siempre. ¿Entonces no morirá nunca?
SIRIO.—Ese es el oficio del arte.
GIUNCANO.—Y el de la muerte.

¿Cómo explicaría Giuncano su idea sobre la muerte? No tarda mucho en aclararlo: «... si vivir quiere decir morir en cada momento, cambiar a cada instante, ésa (refiriéndose a la estatua) no muere y no cambia más. Muerta para siempre, ahí en un acto vital. La vida se la das tú, si la contemplas sólo un segundo».

La reflexión del viejo maestro propone un tema nuevo: el problema de la creación y el destino de la obra de arte. Pirandello abarca el antes y el después, observa al creador y contempla al espectador. Con estos elementos formula una teoría donde la vida, el arte y la muerte realizan saltos mortales en los abismos.

El nacimiento y el destino de los personajes teatrales, en nada difieren de aquellos que cumple la estatua. Lanzados al mundo, re-viven cada noche sus angustias y sus alegrías. Nunca abandonan su condición de formas fijadas en el tiempo, que resisten al tiempo; mientras la existencia se cumple a medida que *deja de ser,* la criatura creada vive porque es *permanencia.* Uno de los personajes más destacados de la escena pirandelliana, lo explica con gran sencillez: «Quien tiene la suerte de nacer personaje vivo puede reírse hasta de la muerte. Ya no muere. Morirá el hombre, el escritor, instrumento de la creación; el personaje creado ya no puede morir».

Esos eran los seres que visitaban al dramaturgo todos los domingos; una vez que el autor les daba lo que ellos necesitaban, ya podían enfrentarse con el espacio que les ofrecía la escena, la luz sofocante del *spot* y la tiranía del director.

SE NECESITA UN AUTOR

Seis personajes nacidos vivos quieren vivir. «... criaturas de mi espíritu —se lee en el prólogo de la obra— vivían una vida que era la suya y no más la mía». Con sus vidas a cuestas, deseando expresarlas —vivirlas, para ellos—, recorren el mundo de la fantasía esos *Seis personajes en busca de autor.*

Maravillosa complicación; personajes construidos con pluma maestra, que siguen buscando —todas las tardes y todas las noches, en cualquier lugar de la tierra— el autor que no aparece.

Extraordinaria revolución en el seno de la literatura dramática. Pirandello les dio la oportunidad del nacimiento, provocando con ello la desventura de un *destino sin destino;* por esa razón la obra no

concluye, el tejido se desintegra y las moléculas quedan sueltas, indefinidas en cuanto integridad vital y continuidad en una relación existencial. Sólo resuena la carcajada de la Hijastra, a manera de grito condenatorio que anticipa la suerte de una tragedia ininterrumpida.

Cuando los seis personajes llegan al teatro para hablar con el director de escena, están ansiosos por *Vivir su propio drama,* porque «Todo fantasma, toda criatura del arte debe tener un drama; es la razón de ser de su existencia». En cambio los actores son capaces únicamente de *representar* un drama, de interpretarlo.

Desde este ángulo de observación, queda bien establecida la diferencia entre *ser* y *parecer.* Los personajes *son,* los actores dan la *ilusión* de que son el ser del personaje.

¿Qué relación se establece entre actor y personaje? Una vez más, el dramaturgo se hace portavoz de su verdad. El mismo padre del grupo de los Seis, se lo aclara al director con estas palabras: «¡Hacer que parezca verdadero lo que no lo es, sin necesidad, como por broma! ¿No es el oficio de ustedes, dar vida en la escena a personajes imaginarios?» Y cuando el director le hace saber que su compañía ha tenido «el honor de haber dado vida, aquí, sobre las tablas, a obras inmortales!», el padre le responde acaloradamente:

«¡A seres vivos, más vivos que aquellos que respiran y visten trajes! Menos reales quizá. ¡Pero más verdaderos!» Y más adelante continúa: «...la naturaleza emplea la fantasía humana como instrumento, para poder proseguir, perfeccionándose su obra de creación... ¡También se nace personaje!»

Así nació él, el Padre, a quien acompaña la Madre, la Hijastra, el Hijo, el Muchacho y la Niña, con la esperanza de vivir, «al menos por un momento», en los actores de la troupe que han elegido.

En esos *intérpretes* que deben aceptar el juego..., «porque sólo jugando —recalca el Padre señalando al primer actor—, aquel señor que es "él", debe ser "yo", que soy "yo", éste». Brasa candente a la que se acerca Pirandello sin temor a quemarse, para demostrar su clarividencia con respecto a la esencia de la interpretación.

El mismo autor debe pasar por esa misma situación del *desdoblamiento,* cuando crea sus personajes. Se lo ve a *él como él,* dialogando, luchando con *él como personaje.* Cuando el ser creado adquiere una forma definitiva, el autor deja de *ser en el otro,* y el personaje comienza a vivir su existencia. Y en el momento que esta imagen pretenda adueñarse del escenario, tendrá que *ser en el otro* (en el actor), para hacerse realidad visible. Del mayor o menor grado de identificación entre actor y personaje, dependerá, en este aspecto, la fuerza expresiva de esa ilusión que es el teatro.

Se vuelve así al problema del *ser* y del *parecer,* ahora en la persona del actor. El intérprete se esfuerza por aferrarse a su vida personal, porque tiene conciencia de que al encarnar —vale decir, *hacer carne*— tantas vidas como le proponen los personajes, la suya corra el peligro de *dejar de ser.*

Es el caso especial de Donata Genzi, la protagonista de *Encontrarse,* otra comedia donde se han confiado al teatro y a la vida, los papeles protagónicos. La actriz, muy famosa, trata por todos los medios de descubrir su ser íntimo; entregada a la existencia de sus personajes, se olvida de vivir la suya. Ha vuelto muchas veces a sí misma, pero hasta el presente no ha conseguido *encontrarse.*

La oímos confesar sus deseos: «... Vivir, sí, tener una vida para mí...; sí, porque hasta ahora yo nunca me he pertenecido a mí misma... He vivido siempre como fuera de mí misma..., ahora quiero estar "aquí" y ser *yo, yo.*» Y cuando se refiere a los personajes que le tocó interpretar, recuerda con desaliento: «... Para encontrar la vida..., ¿sabes qué debí hacer? Buscarla, sentirla en otras criaturas que la tenían..., seres de la fantasía a los que les di la verdad de mi cuerpo, de mi voz. Cientos de casos... los he vivido en escena.»

Entonces, El, su amante, le reprocha: «Pero no eran verdaderos.» A lo que Donata responde: «Por eso ahora estoy en una situación "verdadera"..., quiero saber... cómo soy yo, yo, en esta vida que al fin tiene que ser *mía.*»

En el último parlamento de la comedia, la gran actriz escucha lo que ella misma se dice:

«... Encontrarse... Sí... Afortunadamente una se queda con sus fantasmas, más vivientes y verdaderos que todo lo que vive y es real... Y esto es verdad... Y nada es verdad... Sólo existe una verdad: debemos crearnos, crear. Unicamente así, nos encontramos.»

Donata Genzi vive el tormento del ser y el parecer. Desde que aparece en escena construye una máscara que oculta su rostro, y ahora siente —como le ocurría al «comediante del arte»— que la máscara se pegó a su piel, se hizo piel. Entregada a la pluralidad, ha perdido el rostro y no puede *encontrarse.* Estará salvada cuando decida *crearse, crear.*

Los seis personajes que buscan un autor proponen una «Comedia por hacer»; en cambio Donata está dispuesta a dejar la comedia para *hacer su vida.* Podríamos decir que el proceso que se inicia con los seis personajes vestidos de luto culmina con las experiencias de la intérprete, que se siente atrapada por todos los fantasmas que la han desdibujado ante sí misma.

Seis personajes en busca de autor no se agota con el problema del

nacimiento de cualquier personaje dramático; está presente, en el transcurso de toda la obra, el hombre en su relación con los demás y consigo mismo. Capítulo especial, que origina una teoría auténticamente pirandelliana.

El rostro y la máscara

Rostro y máscara preocupan a nuestro dramaturgo. El hombre tiene un rostro, pero luce infinidad de máscaras: le ofrece una distinta a cada ser humano que lo contempla; y se ofrece una variedad incalculable todas las veces que se atreve a contemplarse. La multiplicidad, el cambio constante, conducen a una inevitable *des-identificación* del ser, y en ello radica el secreto del desconocimiento que el hombre tiene del *otro* y, lo que es peor aún, de sí mismo.

Cuando nos observamos, producimos el encuentro con la imagen de una máscara. Observarse significa establecer una relación primera entre *yo* y *tú,* en la cual la dualidad no trasciende los límites de la individualidad. Al observarme soy *dos:* yo que observo y yo que me observo (está creado el otro que soy yo mismo para mis ojos inquisidores).

Pirandello profundizó también en los contenidos y alcances de esta situación existencial. Está de acuerdo en que todo lo que es natural, vive; pero aclara que el hombre, además de vivir es capaz de *sentirse vivir,* sentimiento capaz de transformarse en *pensarse vivir.* El pensarse vivir estructura formas, concretizadas en la *personalidad que se construye.* Ese continuo hacerse es lo que va a definir al ser, sin proponer jamás una estructura definitiva. Con la forma *fijada* por la muerte, se inicia una nueva situación, inexplicable.

Ser es hacerse resulta entonces un axioma clave, aceptado sin discusión. Pero en el transcurso de una evolución constante, afloran interrogantes y dudas. El personaje pirandelliano se pregunta permanentemente: ¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Cómo soy? ¿Quién eres tú? ¿Y vosotros?, preguntas que se multiplican y se mezclan con las respuestas.

Siguiendo la trayectoria que éstas le señalan, debe ir al encuentro de una imagen desnuda —él mismo hecho imagen—, «víctima de la inmensa nada que lo rodea». Identificado con esa soledad, el personaje —y, en consecuencia, el hombre que hay en él— debe aceptar la verdad de Pirandello: «se hace un vacío alrededor de nosotros, un vacío extraño como una suspensión del tiempo y de la vida, como si nuestro silencio interior nos hundiera en los abismos del misterio».

El dramaturgo quiere hacer pie en zonas abisales, pero la falta de luz lo ciega y le impide ver el fondo. Cada vez que intenta penetrar en el mundo del otro, o se preocupa por volver la mirada sobre sí mismo, el ser humano se enreda en los hilos de la desesperanza. Toda vez que desea confundirse con los otros, *estar* en ellos, *ser* en ellos, recibe el eco de una negativa contundente. El mismo, que cambia a cada instante, llega a ser *cien mil,* y, en consecuencia, podría ser *ninguno.*

A pesar de todo, Pirandello no se desalienta; elige la figura del hombre y se dispone a des-ocultar su imagen verdadera; está convencido que debajo de las máscaras engañosas de la existencia se oculta aquella máscara *definitiva desde el comienzo,* llamada rostro.

Mientras se divierte quitando y poniendo máscaras, escribe, atento a los dictados de la intuición y el pensamiento. Escucha a ese hombre que es él, uno entre cien mil, para transmitir los contenidos de la voz que le habla. ¿Quiénes son los escuchas?

Esos otros multiplicados al infinito que se reúnen en una sala de espectáculos. La comunicación entre personaje *(médium* que sirve al autor) y espectador —cómplice de ese personaje— es la consecuencia de una relación primera entre el mundo de la realidad —vida natural— y el universo de la fantasía —vida inventada.

Establecida la *comunicación,* el público participa del pensamiento del dramaturgo. En los *Seis personajes...,* y a propósito de las reflexiones anotadas se oye la voz convincente del padre:

«Todos llevamos dentro un mundo de cosas... Y ¿cómo podríamos entendernos, señores, si mientras en las palabras que yo pronuncio pongo el sentido y el valor de las cosas tal como están dentro de mí, quien las escucha, inevitablemente les da el sentido y el valor que tienen para él, de acuerdo con su mundo? ¡Creemos entendernos, pero no nos entendemos nunca!»

Y en otro pasaje: «Para mí el drama está aquí, señor, en la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros se cree "uno", pero no es verdad; es "tantos", señor, "tantos" según las posibilidades de ser que hay en nosotros. "Uno" con éste, "uno" con aquél, completamente distintos. Y con la ilusión, a pesar de todo, de ser siempre "uno para todos" y eternamente "este uno" que nos creemos en todos nuestros actos».

Máscaras y rostros que se iluminan y se desvanecen. Indefinición total, resaltada por aquella consecuente carcajada trágica, la catarsis que la venganza aconseja a la Hijastra. Drama angustioso que no llegan a vivir los *Seis personajes en busca de autor.*

No sin razón *Así es (si os parece)* está considerada como una de las obras más características del teatro de Pirandello. En esta comedia, el autor permanece en el tema del *parecer ser,* pero introduce la locura como elemento desencadenante de una compleja confusión dentro del enmarañado tejido existencial.

A la realidad, que es ésta, la que vivimos cotidianamente, sin cuestionarla demasiado, se agrega ahora otra realidad —la del demente—, que se justifica dentro de los horizontes de su razón de ser. La coexistencia de esos dos mundos favorece a las especulaciones del intelecto; uno de los portavoces es Laudisi, personaje en el cual se podría reconocer al escritor.

¿No resulta familiar, para la pluma pirandelliana, esta reflexión de Laudisi?: «Los veo tan entusiasmados por tratar de saber quiénes son los demás y de qué modo son las cosas, como si los demás y las cosas fuesen por sí mismas de tal o cual modo.» El subjetivismo que salta a la vista, identifica al comendador Laudisi con el autor de esta «Parábola en tres actos».

El primer acto se cierra con la carcajada de dicho personaje, al comprobar que todos sus parientes y amigos han quedado consternados ante la doble declaración de una locura incurable (la de la señora Ponza, y la de su yerno). El se da perfecta cuenta de que es imposible descubrir el rostro de la verdad, porque cada uno defiende la verdad que quiere que sea. Por esa razón, insiste en subrayar la confusión, con esta pregunta sin respuesta aparente: «¿La verdad? ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!»

En el segundo acto comienza a elaborar una larga explicación acerca de lo que ve y oye. Reconoce que «la realidad consiste... en el espíritu de esas dos personas, en donde no tengo forma de entrar sino a través de lo que ellas mismas me dicen».

Yerno y suegra están «¡condenados al extraordinario suplicio de tener delante, uno al lado del otro, fantasma y realidad, sin poder distinguirlos!».

La verdad en boca de estos dos personajes enturbia la claridad del pensamiento. Es por ello que Laudisi previene a sus interlocutores: «Creed a los dos, a la señora Frola y al señor Ponza, o no creáis a ninguno de los dos; da lo mismo.» La verdad permanecerá en un constante e indefinido balanceo.

En la escena final, la señora Ponza plantea con su intervención una problemática apasionante. Ella también visita la casa del consejero Agazzi, vestida de negro, con el rostro cubierto por un velo:

SEÑORA PONZA: ... ¿la verdad? Es ésta: Yo soy, sí, la hija de la señora Frola...

... Y la segunda esposa del señor Ponza.

—¡Y para mí no soy nadie! ¡Nadie!

EL PREFECTO: Ah, no. ¡Para usted, señora, tiene que ser una u otra!

SEÑORA PONZA: No señores; para mí yo soy aquella que se me cree.

La señora Frola —lo mismo que la señora Morli en otra comedia— es «dos en una»; pero, además, ha dejado de ser ella. No es una actriz (como Donata) y, sin embargo, representa constantemente el papel que le han asignado los fantasmas que la despersonalizan.

¿Son aquellos los fantasmas, o, en realidad, la figura fantasmal resulta ser la señora Ponza?

Laudisi no puede resistir al comentario, y cuando la figura enlutada se aleja, exclama con tono doctoral: «He aquí, señores, cómo habla la verdad. ¿Están contentos?» Y con una estrepitosa carcajada se encarga de mantener la intriga en la que se confabularon los fantasmas y la realidad.

MONARCA EN UN TIEMPO DETENIDO

En *Enrique IV,* Pirandello desafía al tiempo, haciéndolo adelantar y retroceder según la voluntad de la locura. Las hojas del calendario se han embarullado y no consiguen retomar el ritmo del sistema cronológico.

En esta comedia todos juegan al engaño de manera consciente. El monarca inventado, que se supone vivir lejos de hoy y en otro lugar, se burla de esa cohorte que simula creer en la farsa. Enrique IV resulta cómplice de Laudisi; todo lo que éste alcanza a inferir es puesto en práctica por el protagonista a quien todavía se cree loco. Su disfraz y su mundo —supuestamente válidos para él—, le permiten hacer filigranas con la verdad y la mentira. Finalmente, su clarificada locura será la que triunfe.

Desde que se alza el telón, el espectador intuye o se da cuenta de que Enrique IV no es ya Enrique IV, sino el individuo «resignado a mirar sin esperanzas las vanidades de un mundo destinado al error y a la injusticia y condenado a no conocer jamás su verdadero rostro», según el criterio de Auréliu Weiss.

Las impactantes reflexiones del monarca sólo se justifican en ese deambular por las tinieblas de la razón. Enrique IV habla desde la lejanía, desde ochocientos años atrás; pero él sabe muy bien que vive ochocientos años después. No le conviene *ser ahora,* porque con su

atraso ha conseguido abrazar la libertad, y no está dispuesto a perderla.

El rey representa la comedia. Pirandello introduce nuevamente el teatro dentro del teatro. En los movimientos peligrosos realizados para escapar de la trampa (los disfrazados que lo rodean también fingen), las mejores jugadas las hace el monarca. El dispone las piezas para el jaque mate, pero al final de la partida tendrá que resignarse a volver a su conocido cuadro del tablero.

Enrique IV ha hecho retroceder los relojes; sin quererlo, se transforma en el protagonista del tiempo. Está perdido en una temporalidad inexistente. Al recobrar su normalidad, no puede recomponer un paréntesis de su vida que se le ha escapado. Vivió en el ser de otro, de un monarca que entró en él, para privarlo de la continuidad en el tiempo.

Tiempo en el que convendría dejarlo suspendido, porque —según opina otro personaje— «si se pretende hacerlo saltar con un empellón..., será tal el vértigo del salto, que cuando caiga entre nosotros...».

Por su parte, el rey no se lamenta de su locura, ni se preocupa por saltar en el vacío temporal. Lo escuchamos argumentar:

«¿Os dais perfecta cuenta de lo que significa hallarse ante un loco? Pues es hallarse ante alguien que sacude desde sus fundamentos todo cuanto habéis construido en vosotros, en torno vuestro: la misma lógica de vuestras construcciones. Y ¿qué queréis que sea?... ¡Benditos sean ellos! Los locos construyen sin lógica, o con una lógica propia que vuela como una pluma.»

La realidad del loco nada tiene que ver con esa otra que se construye el cuerdo. Pero ¿quién está más cerca de la verdad?...

Enrique IV les hace ver a los «consejeros secretos» el tiempo que han ganado. Desde ahora pertenecen a la historia, porque respirando en nuestro siglo viven la apariencia temporal de ochocientos años antes. Son *ricos de tiempo* y, a partir del descubrimiento, «no cambian más, ya no pueden cambiar»; están... «¡Fijados para siempre!»

¿Qué personaje teatral puede vanagloriarse de ser historia y presente, por espontánea dadivosidad de un loco? De un loco que se sabe curado y tiene conmiseración de sus semejantes, porque viven su locura «con tanta agitación, sin conocerla y sin verla».

La máscara que el monarca lució durante veinte años cae en el momento que hiere a Belcredi. Las cartas del destino están sobre el tapete. Entonces elige otra vez la locura para hacer de ella una máscara perenne. Enrique IV no puede renegar del disfraz, si aspira a salvaguardar la existencia. Para ser hombre que deviene, está obligado

a seguir encarnando a ese personaje del *monarca en un tiempo detenido.*

LA LÁGRIMA DE LA CARCAJADA

Bernard Shaw sostiene que el teatro de Pirandello «arranca una lágrima junto con una carcajada»; afirmación acertada si se tienen en cuenta, sobre todo, las reacciones espontáneas de ciertos personajes, enfrentados con la realidad que están viviendo.

En el mundo artificial de la comedia pirandelliana, la burla, la bufonada, la fantochada, son máscaras a través de las cuales se adivina el profundo dolor de la tragedia. Risa y llanto, entremezclándose para enriquecer la expresividad, dan nacimiento al *grotesco,* género dramático, cuya paternidad pertenece al escritor siciliano.

No es casual que los *Seis personajes en busca de autor* y *Así es (si os parece)* finalicen con una carcajada, forma superlativa de la risa. Por medio de la carcajada, la Hijastra descarga su odio sin promesa de olvido, y Laudisi encuentra en ella el oasis al que desea llegar cada vez que se encuentra en el desolado desierto de sus meditaciones.

Después de todo, son las ideas las que se burlan las unas de las otras, en un torneo sin vencedor y sin premio. Los personajes que actúan y piensan en el teatro pirandelliano (todos los razonadores de este teatro son hombres de una inteligencia superior), lo confirman. Viven la tragedia humana, tragedia sin dioses y sin héroes, sin destinos premeditados; esencia de lo trágico que nace y permanece en la intimidad del ser que está solo, fortalecido por la nada, consumiendo un tiempo que ha recibido en préstamo.

Existencia unipersonal que centralizó la atención y la acción del dramaturgo. Pirandello tomó al hombre en la totalidad de su primera persona; el aspecto social y el devenir histórico no provocaron la tentación de su pluma. En su afán por conseguir la fórmula del *Conócete a ti mismo,* se entregó íntegramente como creador y como ser humano. Risa y llanto fueron la arcilla con la cual modeló la imagen del hombre, en la que depositó una conciencia en permanente conflicto.

Preguntas, respuestas, caídas en el vacío, ascensión hacia la cúspide. Corolario: Inutilidad del saber. «Te quieres oponer. ¿A quién? Explicar. ¿Qué te explicas? No te explicas nada... Toda nuestra sabiduría, ¡nada!», dice Romero Daddi en *No sé sabe cómo.*

Sus conclusiones nihilistas no son el resultado de un capricho pasajero. Después de privar al hombre de la posesión de la sabiduría, agre-

ga: «Además de la vida humana construida por nosotros, está el mundo, el misterio eterno del mundo.» Aquí *se fija* la desesperación de muchos personajes pirandellianos, incapaces de des-ocultar la verdad eterna, cuyo secreto lo conoce «sólo Dios».

Sin embargo, su teatro está hecho de verdades. No hay más que abrir el libro que contiene la comedia *A la salida;* nos encontraremos con el personaje del Filósofo, imagen escénica de una existencia dispuesta siempre a dar el paso definitivo, para tratar de alcanzar la verdad.

El Filósofo comenta con el Hombre Gordo (dos apariciones que re reúnen en la puerta del cementerio del cual acaban de salir): «...Es la misma suerte de ese infinito que hay en nosotros, cuando por un tiempo se encarna en la apariencia que se llama hombre, perecedera forma sobre este grano de tierra perdido en medio de los cielos.»

La infinitud es inalcanzable; Pirandello se atrevió con la conciencia, pero prefirió callar cuando por su órbita vital pasó el infinito. Su obra alcanza hasta el más acá del hombre; después del límite, se hace la oscuridad impenetrable.

Siguiendo el razonamiento del Filósofo, podemos inferir que el ser humano es la vida fijada en una forma capaz de engendrar nuevas formas.

Y el arte, ¿no será el *rostro* del hombre, concretizado en la eternidad de una forma que lo simboliza? A lo mejor Pirandello, escéptico por naturaleza, no creyó en las multiformes máscaras que lo hacían ser «uno, ninguno y cien mil», pero tuvo fe en la obra que dejaba escrita, porque con su mano de artista se había sentido capaz de trazar, rasgo por rasgo, el rostro verdadero de su existencia.

Hoy el dramaturgo *es* en esa obra que está presente ahí, monolítica, inconfundible y para siempre. Su vida y su obra permiten hablar de las máscaras y el rostro de Luigi Pirandello.

«Que mi muerte transcurra en silencio...

...Nada de flores sobre el lecho y ningún cirio encendido.

Coche fúnebre de ínfima clase, el de los pobres. Desnudo. Y que nadie me acompañe, ni parientes ni amigos. El coche, el caballo, el cochero y nada más.»

Parte del testamento del escritor de las tierras itálicas.

Rompimos el silencio, con el deseo de incorporarnos al coro de voces que este año le nombran y le tributan un homenaje, para conmemorar el centenario de su nacimiento.

Osvaldo López Chuhurra
Rivadavia, 5484
Buenos Aires (Argentina)

PIRANDELLO Y SU TEATRO DE CRISIS

POR

RICARDO DOMENECH

Hace quince años, con su compañía «Lope de Vega», José Tamayo presentó en Madrid, con éxito estruendoso, *Sei personaggi in cerca d'autore*. El espectáculo fue llevado a distintas provincias, y en Madrid se repuso durante la temporada 1956-57, en el teatro Español. Una nueva reposición de ese espectáculo se nos ofreció la pasada temporada 1966-67, en el teatro Bellas Artes, con motivo del centenario de Pirandello. La Compañía «Lope de Vega» anunciaba, en esta ocasión, su propósito de intercalar, entre las obras de estreno, obras *de repertorio*. La elección de *Seis personajes en busca de autor* no ofrecía lugar a dudas: es una de las páginas más brillantes en el historial de la «Lope de Vega», en la carrera de su director, José Tamayo, y en la de la actriz Asunción Sancho, intérprete de la principal figura femenina.

A Tamayo se debe, asimismo, una excelente reposición de *Enrico IV*, con Carlos Lemos en el personaje protagonista, el 24 de abril de 1958, en el teatro Español. Aparte Lemos, debemos señalar que en el reparto se encontraba Irene López Heredia, muy reciente aún su éxito de *La Celestina* en el Teatro de las Naciones, de París. La dirección de Tamayo fue correcta, elogiada por la crítica diaria. Había una gran dignidad en la representación y puede decirse que fue una noche con éxito, aunque éste no guardara ni remota relación con el de *Seis personajes*... Torrente Ballester, que entonces desempeñaba la crítica teatral en un periódico de Madrid, escribió al día siguiente: «... ¿qué clase de público faltaba en la sala, ya que el éxito de *Enrique IV* no puede compararse al de los *Seis personajes*...? Su calidad no es inferior, y hasta es posible que la obra de hoy supere a la de hace unos años. Pero esto no fue advertido por el conjunto de los espectadores».

Como se verá, *Seis personajes*... y *Enrique IV*, quizá los mejores dramas de Pirandello, están muy recientes en nuestros escenarios. Otros títulos del autor pueden, además, recordarse en el mismo sentido. Durante la temporada 1960-61, el GTR, que dirigían Alfonso Sastre y José María de Quinto, ofreció en el Recoletos *Vestire gli*

ignudi. En la nota del programa de mano se leía: «Cuando se cumplen veinticinco años de la muerte de Pirandello, acaecida en 1936, el GTR (Grupo de Teatro Realista) se pone en marcha y lo hace con un homenaje a su memoria viva, o, por mejor decir, a su presencia entre nosotros». En el cuadro de actores, Amparo Soler Leal, Antonio Casas, Agustín González... También en el Recoletos, bajo la dirección de Víctor A. Catena, y con Esperanza Grases, Gabriel Llopart y Antonio Prieto en los personajes principales, se representó un nuevo Pirandello durante la temporada 1963-64: *L'uomo, la bestia e la virtú.*

Como homenaje al dramaturgo, en este centenario de su nacimiento, el teatro María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Alonso, ha iniciado la temporada (19 de septiembre) con el drama *Cosi e (se vi pare)*. Retengamos los nombres de María Fernanda D'Ocón, Manuel Dicenta y Antonio Ferrandis, como intérpretes más destacados. En la nota del programa de mano, Alonso ha dicho de su cuidado espectáculo: «Desearía que este montaje, levantado sobre una base realista, de un *realismo irreal* (paradoja que cuadra para definir el estilo de casi todo el teatro de Pirandello), estuviera entreverado de contrastes, de planos mágicos, de difíciles equilibrios.» El público y la crítica de los diarios han dado su conformidad y su aplauso a este montaje.

Con los datos hasta aquí recogidos no pretendemos, ni mucho menos, alcanzar una relación completa de las representaciones pirandellianas en España, en estos últimos años. Es seguro que esa lista se puede enriquecer con bastantes títulos más, tomados principalmente de los repertorios de grupos experimentales y universitarios, y es probable que —muy en contra de nuestra voluntad— hayamos olvidado alguna representación de positivo mérito. Sea como sea, este somero recuento es suficiente para nuestros propósitos: en primer lugar, advertir las huellas más recientes, más destacadas, del teatro de Pirandello en nuestros escenarios; en segundo lugar, tener bien presentes unos espectáculos concretos que nos van a permitir acercarnos al mundo pirandelliano desde una posición estratégica.

¿Por qué una posición estratégica? No sólo porque, como es sabido, la experiencia del *hecho teatral* resulte siempre más rica que la mera experiencia lectiva, en lo referente a la total comprensión de la obra dramática. También, en este caso, porque esas representaciones *de hoy*, por sí mismas, nos sitúan con una cierta ventaja frente a un tema difícil de esquivar en esta hora del centenario: las relaciones de

Pirandello con el teatro de hoy, con los espectadores de hoy. ¿Qué nos dice, en la actualidad, este teatro? ¿Qué decía este teatro a los espectadores de los años veinte?

Así es, si así os parece, estrenada en 1917, constituye un excelente punto de partida para quien quiera saber cómo son el teatro de Pirandello y el «mundo» de Pirandello. No fue obra escrita, de manera expresa, para el escenario, sino dramatización de un cuento —*La señora Frola y el señor Ponza*— publicado por el autor algún tiempo antes, y debe estimarse como la primera provocación, típicamente pirandelliana, en el teatro. Unos meses antes del estreno, el dramaturgo escribía a su hijo Stéfano, refiriéndose a esta obra: «Estoy satisfecho de ella. Indudablemente es de una originalidad muy llamativa. Pero ignoro qué éxito podrá lograr porque hay extraordinaria audacia en sus situaciones» (1). El autor se sentía seguro de sí mismo, pero no del público al que se dirigía.

En este drama —o «parábola»—, Pirandello expone una tesis netamente filosófica: la imposibilidad de establecer un conocimiento objetivo de la realidad, y, por ello, la imposibilidad de una verdadera comunicación humana. Lo hace de una manera clara, enérgica y directa, a través de una historia bien urdida, con recursos que a menudo hacen pensar en el género policíaco. De entrada, propone a los espectadores la resolución de «un caso» misterioso, de un enigma. A lo largo de los tres actos, el enigma se va haciendo cada vez más confuso, más inalcanzable. Los espectadores son presa de su curiosidad, del mismo modo que el grupo de personajes que llevan a cabo esta especie de investigación: gentes chismosas de una burguesía provinciana, que pretenden averiguar *la verdad* del caso del señor Ponza, de su esposa y de la señora Frola.

¿Qué caso es este? Según la señora Frola, el señor Ponza está loco. Según el señor Ponza, la persona demente es la señora Frola. Según la señora Frola, su hija, llamada Lina, está casada con el señor Ponza y vive con él. Según el señor Ponza, la pobre anciana vive en una ilusión, que él no quiere romper, ya que, en realidad, su hija murió, y él contrajo un segundo matrimonio con una mujer llamada Giulia. Según la señora Frola, esto es sólo lo que cree el señor Ponza, sumido en su locura, pues lo cierto es que ésta que él considera su segunda esposa, es, sin embargo, Lina. Según el señor Ponza, ante la señora Frola finge estar loco, con objeto de que ella piense todo esto de él, y, así, crea que, efectivamente, su hija vive todavía.

---

(1) Citado por José María Monner Sans, en su estudio *Pirandello. Su vida y su teatro.* Edit. Losada, Buenos Aires, 1947; p. 26.

Las sucesivas versiones de uno y otro personaje confunden a los chismosos burgueses, y, por supuesto, a los espectadores (¿burgueses también?). De un *careo* entre el señor Ponza y la señora Frola no sólo no obtienen la deseada *verdad* del caso, sino que éste se les complica aún más. Bien, la última posibilidad, la posibilidad infalible, radica en lo que la señora Ponza diga. ¿Es Lina? ¿Es Giulia? Esta es la baza que Pirandello se reserva para el final:

> EL PREFECTO: (...) Para usted, señora... Tiene que ser la una o la otra.
>
> SRA. PONZA: No, señores. Para mí, soy... solamente... la que los demás crean que soy

Ante lo cual, Laudisi, que a lo largo de toda la obra ha venido exponiendo constantemente, que va a ser imposible averiguar una sola verdad—ambas versiones son verdad, o no lo es ninguna, según él—, exclama triunfal: «Señores: he aquí cómo habla la verdad.» Y dirigiéndose con ironía a los espectadores: «Qué, ¿han quedado ustedes satisfechos?» (2).

El fuerte convencionalismo de esta escena no le resta eficacia, no le quita vigor a la conclusión última: no hay *una verdad,* hay *verdades.* O como diría Monner Sansa, gran estudioso de Pirandello: «Si la verdad absoluta existe, no hay posibilidad de descubrirla. La supuesta realidad objetiva emana del espíritu por mera abstracción: jamás se palpa de manera satisfactoria, ya que el espíritu no logra contrastarla con ningún principio axiomático ni tampoco contrastarla con otras interpretaciones, no vulnerables, de la denominada *realidad objetiva.* Nunca disponemos de una realidad objetiva, sino de personales objetivaciones de la realidad. De ahí que no exista la verdad absoluta o que no sea descubrible: la verdad depende de cómo cada cual, subjetivamente, percibe y concibe la realidad, de cómo ésta es conocida y valorada por cada cual. Al mirar a su derredor, cada cual modela, no la realidad, sino *una* realidad, la a él relativa» (3).

Desde el momento en que se acepta que no hay una verdad absoluta, sino verdades subjetivas, las relaciones humanas se convierten en una ficción: no somos para los demás lo que somos para nosotros mismos, sino aquello que a los demás les parecemos ser. La señora Ponza es Giulia para el señor Ponza, y es Lina para la señora Frola. Para sí misma, sin embargo, no es ninguna de las dos, sino que *es ella misma.*

---

(2) Citamos por la edición de *Obras completas,* trad. de Ildefonso Grande y Manuel Bosch Barret. Edit. José Janés. Barcelona, 1956; vol. I, p. 791.

(3) J. M. MONNER SANS: *Ob. cit.,* pp. 74-75

El problema de la incomunicación, presente en todo el teatro de Pirandello, aparece con enérgicos tonos en *Seis personajes en busca de autor*. Esta obra fue estrenada en 1921, y no hace falta añadir que ese bullicioso estreno ha quedado fijado para siempre en la historia del teatro contemporáneo. Conviene recordar, sin embargo, que el tema ya había sido esbozado por el autor en un cuento titulado *La tragedia d'un personaggio*, incluido en el libro de narraciones *La trappola*, que se publicó en 1915.

Seis personajes... plantea diversas cuestiones, en su forma y en su contenido, y una crítica minuciosa de esta obra deberá reparar en todas ellas. Aquí nos importa señalar, fundamentalmente, el tema básico que se debate en el drama: la incomunicación y su inmanente tragicidad. En *Así es, si así os parece*, Pirandello afirma que la verdad objetiva es imposible, y de ello se deduce que es imposible también una verdadera comunicación humana. Lo que cada uno es para sí no corresponde, de ningún modo, a lo que cada uno es para los demás. Ahora bien, este hecho supone una tensión trágica y permanente, pues precisamente lo que somos se define en nuestra relación con los otros; necesitamos que los demás nos vean como somos, que vean *nuestra* forma, no la que ellos nos asignan. La historia que los personajes representan ante la compañía de actores y su director se articula en función de un conjunto de incomunicaciones: nadie es para los demás lo que es para sí, y cada uno ve a los otros de distinta manera. El lenguaje no es suficiente para romper estas sucesivas barreras; por el contrario, también el lenguaje es una barrera más. Oigamos al padre: «... ahí está el mal, precisamente: en las palabras. Cada uno llevamos dentro un mundo diferente. ¿Cómo vamos a poder entendernos, señores, si a las palabras que yo pronuncio les doy el valor y el sentido que tienen para mí, mientras el que escucha, invariablemente, las entiende con el sentido y el valor que tienen para él? Por eso no nos comprendemos nunca» (4). Por eso estos personajes buscan a un autor que comprenda su verdad íntima, subjetiva, incomunicable, y que dé a ésta su verdadera forma, su definitiva forma, en la que los demás puedan reconocerles tal como son, tal como cada uno de ellos es.

Imposibilidad de una verdad objetiva, incomunicabilidad y, a la vez, imperiosa necesidad de objetivar ante los demás nuestro ser verdadero, de proyectarnos en una *forma* fiel ante los demás y ante nosotros mismos. Un paso más y Pirandello nos llevará a la tragedia de *Enrique IV*.

(4) *Obras completas*, ed. cit., vol. cit., p. 34.

Enrique IV se estrenó en 1922, y es probablemente la obra que mejor sintetiza todas las experiencias dramáticas, anteriores, de su autor; la obra en que Pirandello deja volar su pensamiento hasta las últimas y más audaces consecuencias. Tragedia de hechura shakespeariana, a ella sola se la podría definir con el certero calificativo que Rebello, el eminente historiador del teatro contemporáneo, ha dado al teatro pirandelliano y, en general, a todo un conjunto de manifestaciones dramáticas de entreguerras: «disolución de la conciencia individual» (5).

A diferencia de otros personajes que hasta aquí nos presentaba Pirandello, el protagonista de *Enrique IV* se caracteriza, ante todo, porque ha encontrado su *forma,* porque ha objetivado su verdadero ser. Más en seguida veremos qué tragicidad hay en ello, en la medida en que es imposible cohonestar esa *forma* con las leyes del tiempo y de la vida.

La historia ha empezado veinte años antes de que se alce el telón, un día de Carnaval, en que varios amigos —todos ellos gentes de la nobleza— han decidido celebrar una mascarada. «Cada uno de nosotros —refiere Belcredi al doctor, en el primer acto— tenía que escoger un personaje de este o de aquel siglo, rey, emperador o príncipe, con su dama al lado, reina o emperatriz, a caballo. Caballos enjaezados, se comprende, según las costumbres de la época» (6). El protagonista de la tragedia eligió una figura del 1100: la de Enrique IV de Alemania, y —según se nos dice— con gran entusiasmo, llegando a estudiar con todo detalle la significación de este monarca y su época. Durante la cabalgata, Belcredi le hostigó el caballo para que éste se encabritara y le tirase al suelo. Así ocurrió, con resultados graves para el jinete, que recibió un duro golpe en la nuca y enloqueció. Después de un ligero desmayo, creyó —en su locura— que era, efectivamente, Enrique IV, y como tal se comportó ante sus estupefactos amigos. Estos lo recluyeron en un castillo, rodeado de enfermeros disfrazados de cortesanos, y así, durante veinte años, el personaje ha vivido esta fantástica ficción. Mas no quedaría descrita la historia si no añadiésemos que. en sus entresijos, late una frustración amorosa: este hombre amaba a la marquesa Matilde Spina, entonces una muchacha frívola y encantadora, y hoy mujer envejecida y amante del desaprensivo Belcredi.

Transcurridos doce años, el protagonista recobró, espontáneamente, el juicio, y se preguntó si podía integrarse a la vida real. Comprendió entonces que no había modo de llenar ese vacío de doce años

(5) Luiz Francisco Rebello: *Teatro moderno. Caminhos e figuras.* Edit. Prelo, 2.ª edición. Lisboa, 1964; pp. 315 y sigs.
(6) *Obras completas,* cit., p. 1006.

que él no había vivido con los demás, *como* los demás, sino *como* Enrique IV. Había envejecido, sus cabellos se habían vuelto grises *siendo* Enrique IV. ¿Quién era más real: él o su máscara? Y entonces decidió asumir, lúcidamente, aquella ficción, persuadido de que la vida real es también una ficción, «otra mascarada constante de cada minuto, de la que somos payasos involuntarios, cuando, sin saberlo, nos disfrazamos de lo que nos parece que somos». De este modo, puede dirigirse hoy a Matilde, Belcredi, etc., y advertirles: «... sé perfectamente que aquí hago el loco; y lo hago tranquilo. Lo malo es para vosotros, que vivís vuestra locura sin saberla y sin verla» (7).

Sin embargo, su propia máscara —su *forma*— va a poder más que él mismo, al enfrentarse con estos personajes de su pasado *real*. Cuando el protagonista, finalmente, actúa *como* si estuviera loco, hay en ello, no una libre elección a la manera de hace unos años, sino el reconocimiento de una trágica verdad: su máscara es él mismo. Como subraya Monner Sans, el personaje comprende «la *necesidad* de su falsa demencia» (8). Es decir, para el protagonista la *forma* se ha convertido en una prisión, desde la cual vivirá sin vivir realmente, inmovilizado en esta imagen sin tiempo de Enrique IV.

Todo el pensamiento de Pirandello, que hemos venido siguiendo a lo largo de estas tres obras fundamentales: *Así es, si así os parece; Seis personajes en busca de autor,* y *Enrique IV,* nos enfrenta, por último, con esta patética conclusión: si hay una necesidad imperiosa de objetivar nuestro ser verdadero, de darle una *forma,* esta *forma* se revela como una negación de la vida, puesto que supone una fijación sin tiempo, y la vida es tiempo, es constante devenir. Sólo a un personaje literario —como en *Seis personajes...*— le puede estar permitido cohonestar forma y vida, armonizar secretamente esta radical antinomia. Llegados a este punto, podemos preguntarnos qué asidero nos queda, a dónde podemos mirar para no sentir este vértigo del vacío, esta nada que rodea nuestro ser y nuestra vida, y a cuya contemplación el dramaturgo parece invitarnos con una misteriosa sonrisa.

No vamos a entrar ahora en un debate con el pensamiento de Pirandello. Hasta aquí hemos intentado captar y exponer objetivamente, en sus rasgos más definitorios, a través de unas obras muy significativas, cuál es ese pensamiento que subyace en su teatro, y lo que nos interesa, de inmediato, es situarlo históricamente; comprender qué relaciones establece con la sociedad de su tiempo.

---

(7) *Ibíd.,* p. 1056.
(8) MONNER SANS: *Ob. cit.,* p. 83.

Como novelista, Pirandello había sido aceptado y respetado por una minoría a comienzos de siglo. Como dramaturgo, hizo vibrar la conciencia de sus contemporáneos después de la guerra de 1914-18, diciéndoles desde el escenario, prácticamente, las mismas cosas que les había dicho desde sus novelas y cuentos. Quizá pueda pensarse que esta aparente paradoja se explica en virtud de la diferente forma de comunicación que tienden la novela y el teatro con la sociedad, en el sentido de que, desde siempre, el teatro ha tenido una mayor capacidad revulsiva. Es posible que haya algo de esto, pero, básicamente, nos inclinamos a aceptar las causas apuntadas en su día por Silvio D'Amico: «... si el público, y sus mismos guías, los señores críticos, han llegado con retraso más o menos sensible a comprender este arte, es debido al hecho de que sólo ha sido comprendido cuando se ha sentido en él el eco del dolor, de la tragedia moral, de un tiempo determinado: los primeros y más desesperados años de posguerra» (9).

Abundante en la misma cuestión, Attilio Dabini ha considerado *El difunto Matías Pascal* como una anticipación clarividente de las convulsiones que experimentaría la sociedad italiana en la guerra, y en los subsiguientes veinte años de fascismo. La cita quizá sea un poco larga, pero merece la pena: «... con la guerra, y lo que sigue, la humanidad italiana entra en la atmósfera pirandelliana. Pero Pirandello venía definiendo esta atmósfera desde hacía ya muchos años, desde sus comienzos como escritor; y diez años antes de que empezara la guerra, en 1904, había dado con *Il fu Mattia Pascal* una novela que, entre otros méritos, tenía el de presentar con tanta anticipación un tipo que, sicológica y moralmente—ampliando el cuadro de lo individual y familiar a lo colectivo y nacional—es el retrato del italiano medio tal como se sentirá durante veintidós años de régimen fascista. Mattia Pascal es el hombre que quiere librarse de las circunstancias ingratas que le atan y vivir su propia vida, ser sí mismo y buscar sus afinidades; y fracasa porque en su intento tiene que colocarse fuera de las formas establecidas, más allá de las cuales no es dado vivir en el mundo humano: ¿y quién más aprisionado por tales formas, e imposibilitado para ser y vivir a su manera y según su ánimo, que el ciudadano corriente, constreñido bajo una dictadura? Así, en las desventuras y en la fracasada evasión de Mattia Pascal,

---

(9) Silvio D'Amico: *Historia de teatro dramático*, trad. de Baltasar Samper, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México, 1961; vol. 4, pp. 194-195.

todo italiano del período comprendido entre las dos guerras, que hiciese uso de la propia conciencia, hallaba un espejo donde verse y reconocerse» (10).

El espejo de Matías Pascal es sustancialmente el mismo espejo de las figuras de *Así es, si así os parece*, *Seis personajes en busca de autor* o *Enrique IV:* es un espejo que devuelve al hombre una imagen trágica y desgarrada de sí mismo. No nos atreveríamos a afirmar que el angustiado existir de estas figuras —dicho de otro modo, el pensamiento angustiado de Pirandello— sea algo así como una abierta denuncia del fascismo. Como ha observado, igualmente, Dabini, Pirandello refleja su época «con sentido universal». Y es conveniente observar que este inquirir de Pirandello en la conciencia del hombre, hasta presentir su propia nada, halla un equivalente en otros autores de la época: en O'Neill, en Lenormand. «Teatro de crisis», hemos escrito alguna vez al referirnos a estos autores. Crisis que no es sólo la de una sociedad italiana, en el caso de Pirandello, con sus peculiares características; crisis que es más amplia —el fascismo, por lo demás, no es sólo un fenómeno italiano— en la medida en que supone el derrumbamiento de un conjunto de valores de todo tipo —filosóficos, estéticos, económicos, políticos—, en que el mundo venía apoyándose, seguro de sí mismo. Crisis que no es sino la transición, dramática y espectacular, hacia una época nueva.

Puesto que en esa transición vive hoy el mundo todavía, apenas hace falta añadir que el teatro de Pirandello es, en más de un sentido, vigente y actual. Ahora bien, después de Pirandello han ocurrido bastantes cosas en el teatro, y un Samuel Beckett, un Ionesco, el primer Adamov, Genet, etc., han ido mucho más allá que el autor de *Seis personajes...* En relación con Pirandello, el moderno teatro de vanguardia no nos ha dado una visión del hombre que difiera sensiblemente de la pirandelliana. En cambio, han encontrado lo que Pirandello, ligado aún a la tradición naturalista, no supo encontrar: la forma —la *forma*, precisamente—, a través de la cual poder comunicar lo incomunicable.

RICARDO DOMENECH.
Torrelaguna, 108
MADRID

(10) ATTILIO DABINI: *Teatro italiano del siglo XX*, Edit. Losange. Buenos Aires, 1958; p. 75. En relación con los temas aquí esbozados, véase también: *Quaderni del Piccolo Teatro*, núm. 1, monográfico sobre «Pirandello, ieri e oggi», al cuidado de Sandro D'Amico, Milán, 1961. Páginas muy inteligentes dedica VITO PANDOLFI a L. P., en su *Storia universale del teatro drammatico*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, 1964, vol. II, pp. 613 y sigs. Al señalar estos textos, no tratamos de dar una bibliografía sobre toda la obra de L. P., que resultaría exhaustiva, sino únicamente dar referencia de aquellos textos que hemos utilizado para este artículo, y en los cuales muchos de los aspectos que aquí sólo han quedado insinuados aparecen estudiados con todo detalle.

CRONOLOGIA DE PIRANDELLO *

1867: El 28 de junio, nace en Agrigento (Sicilia), en el seno de una acomodada familia burguesa. El padre, Stèfano Pirandello, es un viejo garibaldino y propietario de unas importantes azufreras. La madre, Caterina Ricci, mujer de exquisita sensibilidad. El matrimonio tendrá nueve hijos.

L. P. sigue estudios elementales y secundarios en Girgenti, Empedocle y Palermo. En su infancia recibe una educación tradicional y religiosa. Vocación muy temprana por la literatura y el teatro. Siendo muchacho, interpreta con otros compañeros una tragedia suya, *Bárbaro,* y algunas comedias de Goldini.

1878: Advenimiento de Humberto I.

L. P. ayuda a su padre en la explotación de las azufreras. Se traslada a Roma, para proseguir allí sus estudios, y después a Alemania, donde cursa estudios de Filosofía en la Universidad de Bonn.

1880: D'Annunzio publica sus primeras poesías.

1889: L. P. publica *Mal giocondo* (poesía) y traduce las *Elegías romanas,* de Goethe.

1891: L. P. publica *Pasqua di Gea* (poesía) y su tesis sobre la fonética del habla agrigentina, con la que hace su doctorado por la Universidad de Bonn. Regreso a Italia. Bohemia literaria en Roma.

1894: Tras un noviazgo de extremado puritanismo, L. P. se casa con Antonietta Portulano. El padre de Antonietta es consorcio de Stèfano Pirandello, y ambos han decidido robustecer su firma comercial con el enlace de Antonietta y Luigi. Del joven matrimonio nacerán tres hijos: Stèfano, Lietta y Fausto. Ajeno a toda preocupación económica, L. P. escribe y publica (cuentos, poesías), renunciando frecuentemente a cobrar sus colaboraciones literarias.

1897: Quiebra de los padres, al anegarse las galerías de las azufreras. Es su ruina total, que afecta decisivamente al joven matrimo-

* Estas páginas de cronología pirandelliana han sido reunidas por nuestro colaborador Ricardo Doménech. *(N. de la R.)*

nio: en el negocio, los padres habían invertido incluso la dote de Antonietta. Esta enloquece para siempre, y ahora L. P. tiene que sostener a la familia con sus medios de escritor y profesor del Instituto Superior del Magisterio de Roma. Años de intenso trabajo y de estrechez económica.

1900: Asesinato de Humberto I (29 de julio) y advenimiento de su hijo, Víctor Manuel III. Esta primera década del siglo se considera como un período de constructiva organización burguesa en Italia.

D'Annunzio publica *Il fuoco* (novela), donde narra sus amores con Eleonora Duse. Escándalo literario.

1902: Estreno de *Francesca de Remini,* de D'Annunzio.

1904: L. P. publica su primera obra decididamente importante: *Il fu Mattia Pascal* (novela). D'Annunzio estrena *La figlia di Iorio.*

1908: L. P. publica los ensayos *Arte e scienza* y *L'Umorismo.*

1910: El 9 de diciembre, en Roma, primer estreno teatral de L. P.: un espectáculo con las piezas en un acto, *La morsa* y *Lumie di Sicilia.*

1911: Guerra de Italia con Turquía. En Francia, D'Annunzio publica *El martirio de San Sebastián.*

1912: El 8 de octubre se firma en Berlín la paz de Ouchy, por la que el Imperio Otomano cede Trípoli a Italia.

1913: L. P. estrena *Il dovere del medico,* el 20 de junio, en Roma. Publica *I vecchi e i giovani* (novela).

1914: Estalla la primera guerra mundial.

1915: En mayo, Italia declara la guerra a Austria-Hungría. Ofensivas italianas en Carso y Gorizia.

Los hijos de L. P., primero Stèfano y más tarde Fausto, han sido movilizados. Epistolario de L. P. con Stèfano (octubre de 1915 a noviembre de 1918). Stèfano cae prisionero.

Este año, L. P. estrena, el 19 de abril, en Milán, *La ragioni degli altri* (cuyo anterior título era *Se non così).*

1916: En agosto, ofensiva italiana en el Isonzo.

L. P. estrena la escenificación del cuento *Pensaci, Giacomino!* (Roma, 10 de julio) y *Liola* (Roma, 4 de noviembre).

1917: Intervención de Estados Unidos en la guerra. Revolución de Octubre.

L. P. estrena *Così è (se vi pare),* versión dramática del cuento *La signora Frola e il signor Ponza,* con gran éxito (en Milán, el 18 de junio); *Il berretto a sonagli* (Roma, 27 de junio); *La giara* (Roma, 9 de julio) y, por último, *Il piacere dell'onestà* (Turín, 27 de noviembre). Reedición de *Il fu Mattia Pascal.*

1918: Derrota de Alemania. República de Weimar (1918-1933). D'Annunzio regresa a Italia como héroe nacional, por sus acciones como aviador durante la contienda.

Regreso de Stèfano y Fausto. L. P. recluye a Antonietta en un sanatorio psiquiátrico. Escribe intensamente, ahora con resuelta preferencia por el teatro. De este año son los estrenos siguientes: *Ma non è una cosa seria,* en Liorna, el 22 de noviembre, con abierto éxito; *Il giuco delle parti,* en Roma, el 6 de noviembre. Todos estos estrenos corresponden aún a escenificaciones de cuentos escritos y publicados desde 1904.

1919: Tratado de Versalles. Mussolini funda los «Fasci italiani di combattimento» y da estructura al fascismo, erigiéndose Duce. Creación de la III Internacional (Komintern). Asesinato de Rosa de Luxemburgo y de Karl Liebknecht. D'Annunzio reúne un pequeño ejército y conquista Fiume, que estará en su poder más de un año, en abierto desafío a la Sociedad de Naciones y al propio Gobierno de Italia.

L. P. estrena *L'imesto,* en Milán. el 29 de enero; *La patente,* en Roma, el 19 de febrero, y *L'uomo, la bestia e la virtù,* en Milán, el 2 de mayo.

1920: Nuevos estrenos de L. P.: *Tutto per bene* (Roma, 2 de marzo), *Come prima, meglio di prima* (Venecia, 24 de marzo), *Cecè* (San Peregrino, 10 de julio) y *La signora Morli, una e due* (Roma, 12 de noviembre).

1921: Año decisivo en la carrera dramática de Pirandello. El 10 de mayo, en el teatro Valle, de Roma, estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore.* Es un estreno excepcionalmente polémico, que

quedará fijado para siempre en la historia del teatro contemporáneo. L. P. abandona la enseñanza, para dedicarse por completo a la literatura y el teatro.

1922: El 29 de octubre, la «marcha sobre Roma» de los 30.000 «camisas negras». Las vacilaciones del Ministerio Facta permiten a Mussolini hacerse con el poder. Disolución de la Cámara. Exacerbamiento nacionalista.

L. P. estrena *Enrico IV*, en Milán, el 24 de febrero; *All'uscita* (Roma, 29 de septiembre), *L'imbecille* (Roma, 10 de octubre) y *Vestire gli ignudi* (Roma, 14 de noviembre). Publica el libro de cuentos *Novelle per un anno*.

1923: Conflicto ítalo-griego. Los italianos, en Corfú.

L. P. estrena *L'uomo dal fiore in bocca* (Roma, 21 de febrero), *La vita che ti diedi* (Roma, 12 de octubre) y *L'altro figlio* (Roma, 23 de noviembre).

1924: Muerte de Lenin (21 de enero). Asesinato del diputado socialista Matteoti (10 de junio). Se concede a D'Annunzio el título de Príncipe de Monte Nevoso. En su palacio del lago Garda, D'Annunzio lleva una vida realmente insólita, por su fastuosidad y hedonismo. Mussolini nombrará a D'Annunzio presidente de la Academia de la Lengua.

L. P. estrena *Ciascuno a suo modo*, en Milán, el 22 de mayo. En la Comèdie des Champs-Elysées, Georges Pitoëf presenta los *Sei personaggi*... con gran éxito polémico. Es la consagración europea de Pirandello.

1925: Mussolini disuelve los partidos políticos y proclama la Dictadura (3 de enero).

Con la colaboración de su hijo Stèfano, y la de Bontempelli, Prezzolini, Cavacchioli, Leo Ferrero y otros amigos, L. P. funda y dirige la «Compagnia del Teatro d'Arte di Roma», que actuará en el teatro Odescalchi. Estrena *Sagra del signore della Nave* (Roma, 4 de abril).

1926: L. P. estrena, en alemán, *Diana e la Tuda* (Zurich, 20 de noviembre).

1927: Carta italiana del trabajo.

L. P. estrena *L'amica delle mogli* (Roma, 28 de abril) y *Bellavita* (Milán, 27 de mayo).

1928: I Plan Quinquenal en Rusia.

Los estrenos de L. P. en este año: *Scamandro,* con música de Fernando Liuzzi (Florencia, 19 de febrero) y *La nuova colonia* (Roma, 24 de marzo).

1929: Acuerdo de Letrán: creación del Estado del Vaticano. Crac en la bolsa de Nueva York.

L. P. estrena *Lazzaro,* en inglés (Hundersfield, 9 de julio), y *O di uno o di nessuno,* en Turín, el 4 de noviembre.

1930: L. P. estrena *Questa sera si recita a soggeto,* en alemán (Koenigsberg, 25 de enero) y, en Milán, el 18 de febrero, *Come tu me vuoi.*

1931: Conflicto entre el Vaticano y Mussolini. Encíclica «Non abbiano bisogno».

L. P. estrena *Sogno (ma forse no),* en portugués (Lisboa, 22 de septiembre).

1932: L. P. estrena *Trovarsi,* en Nápoles, el 4 de noviembre. Publica *L'uomo segreto.*

1933: Incendio del Reichstag y ascensión de Hitler al poder. Mussolini propone un «pacto cuatripartito».

L. P. estrena *Quando si è qualcuno,* en castellano (Buenos Aires, 20 de septiembre).

1934: Organización del régimen de corporaciones en Italia. Entrevista de Hitler y Mussolini (Venecia, 14-15 de unio). Incidente ítalo-etíope de Ual-Ual (5 de diciembre).

Concesión del Premio Nobel de Literatura a L. P., «por su audaz y brillante renovación del arte escénico y dramático de Italia». Nuevamente, estrenos fuera de Italia: *La favola del figlio cambiato,* en alemán, con música de Gian Francesco Malipiero (Beunswik, 13 de enero), y *No si sa come,* en checo (Praga, 19 de diciembre).

1935: Acuerdo franco-italiano de Roma (6 de enero). El 2 de octubre, Italia ataca a Etiopía. La Sociedad de Naciones le impone sanciones económicas (18 de noviembre).

1936: En octubre, pacto de Italia y Alemania (Eje Roma-Berlín). El 5 de mayo, los italianos conquistan Addis-Abeba. El 15 de julio, abrogación de las sanciones contra Italia. Decreto por el que se establece el «Imperio Italiano del Africa Oriental». Guerra española. Reunión de la Comisión de no intervención en España (9 de septiembre).

El 10 de diciembre, muere Pirandello en Roma.

1937: El 23 de junio, Alemania e Italia abandonan la Comisión de no intervención en España. El 6 de noviembre, Italia se adhiere al pacto anti-Komintern. En diciembre, Italia abandona la Sociedad de Naciones, siguiendo el ejemplo alemán de unos años antes.

Estreno de la obra póstuma de L. P.: *I giganti della montagna,* en Florencia, el 5 de junio.

ENFERMO DE OTRA LUZ

POR

MANUEL PINILLOS

COMO EL VIENTO, COMO EL AIRE, COMO EL AGUA, COMO EL TIEMPO

Como el viento,
pasa la luz del mar de nuestra historia,
y se reparte sobre el suelo.

Como el aire,
vuela el ardor hacia el silencio nuestro
y se disuelve al revelarse.

Como el agua,
corre la voz más nuestra, gota a gota,
con sed de ser nunca aquietada.

Como el tiempo,
jamás se queda nuestro cuerpo anclado:
lo que vivimos ya se ha muerto.

Por el mundo
vamos callando, vamos recayendo
en el morir de todos juntos.

Habrá un día
que nos darán el amor nuestro a salvo;
pero ¿qué harán con nuestras vidas?

SI PUDIERA

Si pudiera enviarte
a la voz, una rama
donde se detuviera
como un ave cansada.

Si pudiera subirme
a la noche del cielo
y le diera los soles
con que hacerle a más tiempo,
otro tiempo lumínico
que no sea mi sueño
si no el real color áureo
que me niega o le niego.

Si pudiera cambiar
lo que muero, por algo
que me dé simplemente
un día vivo, un hallazgo
que se quede despierto
cuando yo esté abrumado
por la edad de acallarme
entre el suelo. Si a cambio
de lo que ahora no pude
detener en lo que ando,
me supiera sentar
a enterrar el pasado
y quedase un instante
como piedra en el lago,
circularmente oyendo
lo que el agua me ha dado.

Si pudiera salir
a la voz que rezumo
y decirle palabras
de mi ser, por qué lucho,
por qué soy sólo un poco
de lo suyo absoluto
a cambio de estar yendo
hacia todo en el mundo,
hacia todo y perdido,
traspasado y confuso,
en el paso que nunca
volverá a cuanto escucho
si me pongo el oído
en el pecho desnudo;
en el pecho bullente,
cuando quiero estar mucho

más allá de este fuego
donde el hombre es un humo.

Si pudiera habitar
no en ningún paraíso
sino sólo en la vida
de quien me haya querido.
Allí eterno, allí alto,
recogido, preciso,
con un cielo de humano
para hacer el camino.
Para estar como siempre,
abrazado a lo mismo.

AUTORRETRATO SIN CONCESIONES

Los ojos vagando en una línea de bruma.
y lanzando a los aires una larga llamada
como un perro que mira en el agua y se ladra
para animarse al gran peso de amor que transporta.

La cabeza grande, cargada de sueños,
donde la boca se abre como un lento quejido,
bajo la frente ancha de mirar el silencio,
tan enorme, del cielo que se queda,
impasible, contemplándonos.

La figura huidiza, ligeramente cordial,
como de alguien que camina entre pasos perdidos
y teme y ansía, al mismo tiempo, que puedan
despertarle en un atardecer crepuscular de gritos.

El alma, vagando levemente en las manos
que parecen caer desalentadas
a lo largo del cuerpo, donde una lenta nube habita,
después de haber querido aprisionar al Dios de las prisiones
y soltarlo en medio de las llamas del alma que se ahoga.

Y el corazón goteando por el rostro triste
en una sonrisa parecida a una lágrima,
en un saludo no lejos de la despedida,

en un doloroso mirar semejante a un alarido sofocado
por un pequeño recuerdo de la increíble infancia sucedida.

... Y el total es este alguien que confía algún día
en la fuerza infinita de su pena candente,
como un niño que mira su juguete dormido
y espera que de dentro salga un pájaro
igual que su mirada anhelante y antigua
contemplando la caída del gran sol sobre el agua,
con su llanto mojando los labios de la vida que muere.

ERES, NO ERES

Pueblo, corcel con brida corta, arqueado
por el resuello, detenida el alma.
Medio enterrada inmensidad deshecha.
Oh pueblo, pobre mío, niño pobre
que no te enteras del dolor que causas.
Y enterándome yo para los dos;
entero mi dolor de ti: tan poco
de dolor, pues no sabes, nada sabes,
pasas herido y sin herida dentro
inmensamente pasas.

Eres el mar, pero sin olas; sólo
el ruido sordo, indetenido,
la rota playa en bajamar de conchas,
las aguas tumultuosas que no saben su rumbo
y, sin avanzar, se estrellan.

Pueblo, pasión sin majestad, arena
perdida inútilmente en sus desiertos.
El bajo resplandor que no se escucha:
sólo un ladrido, una algarada, un poco
de humo de protesta sin saber
de qué protesta, si, por qué revienta
en esa polvareda que nos ciega.

Pueblo, tu choza, tu zozobra ahogándote,
tu zurrón de pequeñas cavidades:
estos caminos, quietas las pisadas,
que no van pero vuelven...

Y eres posible, eres posible, todo
lo que es posible por el largo trago
que de beberte así ya se comprende
qué sería bebiéndote de lleno.

Pueblo, mordiendo tierra, cuando suenas
viento de tierra; y en la tierra mueres.
¡Y tan tranquilo, tan tranquilo, tan
tranquilo; igual que si, por fin, vivieras
y se te oyese así, vivo, ascendente,
inmensamente abierto y responsable!

Pueblo: nada; recuerdo de otro sueño
que no se sabe si sabré mirándote
como eres, como hacen que tú seas:
¡esa pequeña muestra, ese dolor sin duelo,
esa continua llaga que me cubre los ojos hasta el
canto y el llanto del corazón todo,
que te mira y te quiere y en ti sufre
y por ti se hace un llanto perpetuo!

SIENDO TANTA ESTA HISTORIA EMPEZADA

Si te achacan que hablas a borbotones, a llameantes arrancadas,
como el océano encendido;
que te salen en oleadas explosivas
estas exclamaciones y este barro.
De plata en plata —plata tan sencilla como estarse
agudísimamente sintiendo—.
Si te achacan que pones algo de belleza sobrante
al decir que te tocas
una cosa tan viva y tan de siempre
como la muerte que te abraza.
Como la muerte que te abraza de tal forma
que ya no puedes respirar
y cada vez más vuelves a posarte
en el regazo de la tierra extensa,
como un niño con indecible miedo y balbuceos
va hacia los muchos nombres de su madre.

Si te acusan de ser muy generoso
de las palabras que te acosan,

de dar a chorreantes expresiones y pedazos
de tu humano destino
esta pequeña vela de tu entierro
cuando estás tristemente
agonizando en tu almadía carcomida,
que hace agua por tus cientos de poros de asfixiarte.

Si exponen que hablas más de lo que es bueno
para ganar el firmamento aquí, en el polvo,
cuando sólo pretendes, chorreando,
sintiéndote abrumado de dolores,
decir qué es el infierno donde te invisten las últimas condenas,
esos rumbos impuestos por quien sea, que pueden
llevarte más allí de tu camino, al que nunca quisiste
y ahora está en todas partes...

Entonces, di, señala que las torres que se hunden derribadas
—las torrecillas de las viejas piedras—
forman inacabables rumores prediciendo, en su desastre,
cuánto dejarán solo, aun siendo ya esa ruina.
Y recuerda también cómo el más sabio asceta,
cuando se siente herido hasta en el habla,
dice las postreras palabras como a chorros y ardores,
pues le quema en los labios el final
de la imperiosa vida que tenía.

Entonces, justamente entonces, muéstrales tanta tumba que te callas,
tanta historia de ti, desconocida y a perderse,
y diles cuán poco aún es esta fiebre que enseñas por la esquina,
esta sed tan tremenda y sin vaso.
Mientras estás sabiendo que jamás —¡que es jamás!—
habrá ocasión en la otra parte, en el momento mismo de callarte,
para contar tu enorme desgarrón,
tu guerra, la memoria arrasada por cicatrices incontables.

¡Muéstrales que un dolor verdadero y con señal
de continuarse eternamente,
no acaba ya jamás de decirse en la noche del mundo
cuando te dan tan poca cuerda, y ésta está atada,
y tú estás preso como un muerto!
Diles ya de una vez que no hay bastantes páginas para un día
contado de verdad, durísimo, como estaba ocurriendo

hasta dejarnos el recuerdo temblando
cual un crimen sabido en su detalle
de esa gota de sangre que todavía está envolviéndonos,
y es la historia de nuestro tiempo.

REBELDE, ENFERMEDAD MUY GRAVE

¿Rebelde? Sí. (La palabra es, rebelde.) ¡Hasta el millón de cosas!
Pero no por sistema y por gracia. (Desprendido. Constantemente des-
Pero nunca, tampoco, nunca porque sí [prendido.
—por un gesto de malhumor, un movimiento de estrategia,
estar aparte—.) Rebeldía tan sólo, mortificada rebeldía, [formado,
porque cuesta, hay que tener un arte muy sutil, un hígado mal con-
para unirse a morir y ver morir, por vocación. Y es un morirse
dejarse deslizar en la corriente, no mover un brazo,
un arrebato, una antigua pasión: que no tiene otro ritmo
que el que le impone su emocionado estar ganándose el sí propio,
la paz activa, a costa de un presente dudoso y eternamente en lucha.

Es una cosa muy difícil, poco rentable, a veces triste,
meterse en la corriente y no dejarse deslizar a lo suave.
¡Nadar con solapada prontitud, hundir las manos en la forma mojada,
y marchar agua abajo
y no quererse —que es como no poderse— deslizar dulcemente!

¿Rebelde? ¡Siempre y siempre! Pero no, pero nunca
por estar en la otra parte; nada más que un sufrido
modo de ser, a costa de un destino doliente y tan agónico.

Rebelde, porque cuesta morirse conformado,
y es ya muerte por principio, no mover ni una fibra de la mano
cuando te ponen en el lomo, marcado al hielo, un rótulo
que no te pertenece por cariño, sino porque lo dan a poco precio.
Rebelde —¡y qué sudor al pronunciarlo!—
porque no hay más remedio, es algo que ha nacido como un tiro
en aquel mismo sitio en que tú estabas dentro del tiempo de tu madre.

Rebelde, que es herido. ¡Qué es llagado!
Tener una pasión como cualquiera, como un tipo del fondo de la calle,
y sacarla a los labios cada instante del día
—no enterrarla en el pozo más cobarde, allí oculta—

para que luego muchos, juntos, con la arcaica enemiga de la fuerza del
te den con ese río, millón de cintarazos: [número,
en la paz de tus tardes de curarte
el corazón asaeteado de tristeza de estar solo en el mundo.

¡Rebelde, ay, para acabar queriendo
matar tu rebeldía en el abrazo muerto del silencio más largo!
El más largo, el más terrible, el más desconocido abrazo del silencio
donde no duele nada para afuera; el dolor se ha cerrado. [sin fin,

CASI UN SUEÑO

Seamos verdaderos: la gente no me gusta.
El pueblo, como es, embrutecido por la indiferencia,
por el temor, por esa oscuridad de sus carencias tan totales,
poco puede ofrecerme. Pero algo, en el futuro, me lo dice
como una gran reserva que tenemos al fondo.

Y la gente brillante, la que veo ahora mismo
en el desfile iluminado de las calles,
ésa me da una vaharada de desdén en los poros de la carne
y tirito de hielo cuando me va empujando a cada hora...

¡Seamos verdaderos, la gente es insufrible!
Sólo espero que un día, en el tiempo del mar sobre la tierra,
olas de claridad traigan perfume de otras islas,
y todos juntos seamos lo posible, en lo que hoy creo una bella locura.

Seamos verdaderos, la gente, como es, no hay quien la sufra.
Pero algún día, cuando les quede tiempo para limpiarse de sus brumas
estos tan sucios, tan callados, tan quietos,
se moverán, serán mejores; habrán hallado lo que busco.

MANUEL PINILLOS
Plaza de España, 3
ZARAGOZA

EL CEDULARIO DE LA NUEVA GALICIA EN EL DERECHO INDIANO *

POR

FERNANDO B. SANDOVAL

EL DERECHO INDIANO

El descubrimiento y la conquista de América se llevaron a cabo de acuerdo con el Derecho español, vigente en su época. Todo lo que se refiere a cada uno de los pasos que dieron los conquistadores: viajes de descubrimiento, rescates, guerras de conquista y, finalmente, la colonización y población estuvieron basados en el derecho que emanaba de las fuentes legales castellanas (1).

Por otra parte, las nuevas tierras, inmensas en su extensión, presentaron problemas geográficos, antropológicos y sociales muy diferentes entre sí. Los conquistadores españoles se encontraron con civilizaciones altamente organizadas, como el imperio azteca, el maya o el inca, con una legislación que normaba sus actos como estado y como sociedad, que la corona española respetó y aprovechó, de acuerdo con sus intereses, la cual influyó en el derecho castellano, trasplantado al Nuevo Mundo (2).

La experiencia de España en las guerras de conquista, la última de las cuales había sido la de las Islas Canarias, poco antes del descubrimiento de América (3) se volcó en la conquista de las islas Antillanas, en la primera etapa de la colonización, entre 1493 y 1519 (4).

---

* Este estudio se publicará próximamente como *Introducción* al *Catálogo del Cedulario* de la Nueva Galicia, en México.

(1) Cfr. SILVIO ZAVALA: *Las instituciones jurídicas en la conquista de América.* Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1935. Sobre leyes castellanas, cfr.: *Los Códigos españoles concordados y anotados.* Madrid, Impr. de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, 1847-51. 12 vols. (Contiene: *Código de la Monarquía visigoda: Fuero Juzgo. El Fuero Viejo de Castilla. Las leyes del Estilo. El Fuero real, espéculo. El ordenamiento de Alcalá. Las siete partidas de Alfonso el Sabio. Leyes para los adelantados mayores. Leyes nuevas. Ordenanzas reales de Castilla, Leyes de Toro...)*

(2) J. M. OTS CAPDEQUI: *El Estado español en las Indias.* México, Fondo de Cultura Económica, 1946; pp. 13-14. ZABALA: *Ob. cit.,* p. 85.

(3) Cfr.: SILVIO ZABALA: *Las conquistas de Canarias y América.* Madrid, Tierra Firme, 1936.

(4) Cfr.: ERNESTO DE LA TORRE VILLAR: *Las leyes de descubrimiento en los siglos XVI y XVII.* México, 1948. Junta Mexicana de Investigaciones Históricas. Núm. 3.

En ese primer período, sin embargo, se comenzaron a presentar problemas netamente americanos, que requirieron leyes especiales.

El contacto con razas desconocidas creó situaciones y problemas nuevos, al igual que el establecimiento de pobladores españoles en América, cuya vida se tornó diferente a la que llevaban en la península, que fueron modificando paulatinamente las normas del derecho castellano, el cual llegó a ser en muchos casos inoperante, lo que dio por resultado la creación de nuevas normas jurídicas, que se impusieron a la de conquistados y conquistadores. Fue así como nació el *Derecho indiano* (5).

El Derecho indiano tuvo desde un principio «un casuismo acentuado y en consecuencia una gran profusión» (6). Se legisló para casos concretos y se trató de adoptar como norma general la resolución adoptada.

Se caracterizó por una minuciosidad extrema, puesto que los reyes quisieron siempre conocer cada caso y legislar en toda clase de asuntos, políticos, económicos o sociales, en un imperio enorme y demasiado lejano, emitiendo cédulas, ordenanzas y otros mandamientos que crearon una inmensa documentación que con el tiempo se hizo complicada de manejar y aplicar.

Se crearon así las *Leyes de indias,* influidas principalmente en la preocupación real de propagar la fe católica entre los pueblos naturales de América. Estas *leyes* expedidas con el fin de proteger a los indios fueron de difícil aplicación, lo que motivó después de la provisión de 1526 y de la célebre controversia sobre la irracionabilidad de los indios, la expedición de las *leyes nuevas* en 1542 (7).

Los cedularios

El Derecho indiano tuvo, posteriormente, como derecho supletorio al castellano, ya que se acudía a él solamente en casos de excepción, cuando se necesitaba volver a las viejas fuentes del derecho español (8). Este derecho se emitió principalmente en *cédulas,* las cuales son formas de legislar directamente emanadas del rey.

Debido a su profusión se reunieron en *Cedularios* o colecciones de «documentos comprensivos de normas positivas de derecho indiano, cualesquiera que sea la forma: pragmáticas, provisiones, instrucciones,

---

(5) Ots Capdequi: *Ob. cit.,* p. 15.
(6) Ots Capdequi: *Loc. cit.*
(7) *Ibid.,* pp. 15-25.
(8) *Ibid.,* p. 19.

cartas, ordenanzas y cualquiera otra especie de las que en aquellos tiempos recibieron calificación legal diferenciada» (9).

Se considera el *Cedulario* más antiguo impreso en la Nueva España el que publicó el oidor Vasco de Puga en 1563: *Previsiones, cédulas, instrucciones de su Magestad, ordenanzas de difuntos y audiencia para la buena expedición de los negocios y administración de justicia y gobernación de esta Nueva España y para el buen tratamiento y conservación de los indios, desde el año de 1525 hasta el presente de 63.* En México, en casa de Pedro Ocharte, 1563.

Diego de Encinas, empleado de la corona de Sevilla, trabajó durante cuarenta años y terminó en 1596 su célebre *Cedulario,* en el cual recopiló documentos valiosísimos: *Provisiones, cédulas, capítulos de ordenanzas libradas y despachadas en diferentes tiempos.* Madrid, 1596. Alonso de Zorita publicó su *Cedulario* titulado: *Leyes y Ordenanzas reales de las Indias por las cuales se han de librar todos los pleitos civiles y criminales de aquellas partes y lo que en ellas no estuviere determinado se ha de librar por las leyes y ordenanzas de los Reyes de Castilla.* Año de 1574. En 1678, Juan Francisco de Montemayor dio a conocer su obra: *Sumarios de las cédulas, órdenes y provisiones reales, que se han despachado por su Magestad, para la Nueva España y otras partes; especialmente desde el año de mil seiscientos y veintiocho, en que se imprimieron los cuatro libros del primer tomo de la* Recopilación de Leyes de las Indias, *hasta el año de mil seiscientos y setenta y siete...* En México. Imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, en la calle de San Agustín. Año de 1678; la cual completa el grupo de cedularios sobre Nueva España antes de la *Recopilación* de 1680.

El jurista Juan de Solórzano Pereyra, basado en los beneméritos trabajos de Antonio de León Pinedo, publicó la *Recopilación de Leyes de Indias,* en 1680, la cual constituye el cuerpo legal más importante para el Derecho Indiano, y se usó por las autoridades españolas y los juristas de España y de América hasta principios del siglo XIX.

Uno de los útimos *Cedularios* de la Colonia es el de Eusebio Bentura Beleña; *Recopilación Sumaria de todos los Autos acordados de la Real Audiencia y Sala del Crimen de esta Nueva España y provincias de su Superior Gobierno; de varias Reales Cédulas y órdenes que después de publicada la Recopilación de Indias han podido recoger así de las dirigidas a la misma Audiencia o Gobierno, como de algunas otras que por sus notables decisiones convendría no ignorar.*

(9) RAFAEL ALTAMIRA Y CREVEA: «Los Cedularios como fuente histórica de la legislación indiana», en *Revista de Historia de América.* México, diciembre 1940. Número 10, p. 5.

México. Impreso por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Año de 1787. Dos volúmenes, de gran importancia.

Una larga aspiración entre los juristas hispanoamericanos ha sido siempre la de codificar las leyes españolas en América, o sea el Derecho indiano; pero desgraciadamente esta tarea inmensa ha sido irrealizable hasta ahora, debido a la cuantía de la documentación existente y a la profusión de temas que trata y de lugares para los cuales fue hecha. Sin embargo, se han hecho cuerpos legales de diferentes aspectos y diferentes épocas, los cuales tratan de la legislación general para toda la América o para cada Virreynato, y en muchos casos para diferentes regiones y lugares de la América hispana.

Concurren numerosos problemas y dificultades para hacer la codificación del derecho indiano; entre ellos podemos citar el de que los principales archivos coloniales aún existentes en España y en América, por muy diversas causas, no han sido clasificados enteramente, de manera que se desconoce en gran parte la documentación que poseen; además, muchos archivos han desaparecido por la incuria del tiempo o por la mano del hombre; otros se han dispersado, y sus principales legajos y expedientes están depositados en muy diversas personas o instituciones. Más lamentable es esto, si tomamos en cuenta que esos documentos constituyen no solamente la fuente del derecho indiano, sino también la fuente de la historia de América.

Esta comunicación en *Cedularios* ha sido ampliamente estudiada por los historiadores del derecho indiano y especialmente por el sabio maestro don Rafael Altamira y Crevea (10), quien los clasifica de acuerdo con los criterios siguientes:

a) *Criterio de procedencia legislativa:*

Legislación metropolitana, legislación colonial y mixtos de los dos anteriores.

b) *Criterio de finalidad:*

Cedularios de propósito codificador, de finalidad práctica y profesional; cedulario de finalidad erudita o histórica: colecciones de documentos inéditos o reimpresos.

c) *Criterio de autoridad legal y de jurisdicción:*

Cedularios de formación oficial, cedularios de los centros de autoridades coloniales: virreynatos, gobiernos, capitanías, audiencias, municipios y otras autoridades y oficinas.

---

(10) *Ibid.*, p. 19.

Tomando en cuenta la clasificación anterior, el *Cedulario,* cuyo *Catálogo* se publica ahora, pertenece plenamente al Derecho Indiano, es de legislación metropolitana y responde a un criterio de finalidad erudita o histórica.

Está integrado por 406 *Cédulas reales* emitidas entre 1642 y 1816, por los monarcas que reinaron en España durante esos ciento setenta y cuatro años, casi en su totalidad para el Obispado de Guadalajara, en la Nueva Galicia, casi todas inéditas. Han sido reunidas en *Cedulario* por el Centro de Estudios de Historia de México.

Al modificarse como *Cedulario,* se incluyen otras Cédulas afines, que de manera general tratan de asuntos concernientes a toda América, y algunas, las últimas, están dirigidas a los virreyes de la Nueva España en la ciudad de México, y éstos las publican en *Bandos.*

Obviamente nos indican la mportancia que tenía la Nueva Galicia, en el noroeste de la Nueva España, y la enorme jurisdicción del Obispado de Guadalajara, que comprendía Zacatecas, Nayarit, Nuevo León, Coahuila y California, y aún tenía una cierta preponderancia sobre la Nueva Vizcaya (Céd. 133).

La Mitra de Nueva Galicia tenía jurisdicción sobre asuntos de toda índole, no solamente religiosa, por lo cual se vio en dificultades algunas veces, con la Audiencia de Guadalajara (11), y aun cuando el *Cedulario* se inicia a mediados del siglo XVII, por sus propias cédulas puede advertirse que no estaba totalmente conquistada la Nueva Galicia, ya que a fines del siglo XVII y en el XVIII se habla aún de pacificación de los naturales, de fundación de pueblos y de misiones en el Noroeste.

Las *cédulas* que se enviaban al obispo de Guadalajara eran motivadas casi siempre por una carta previa del obispo o del dean y cabildo de la Catedral de Guadalajara; el rey recibía la carta, la hacía estudiar por el Consejo de Indias, y basado en dicho examen emitía su resolución. Por lo cual representan una fuente inapreciable de la historia del noroeste de México, como podrá verse en el catálogo y en los índices analíticos de las *Cédulas reales* (12).

---

(11) Cfr. Luis Páez Brotchie: *La nueva Galicia a través de su viejo Archivo judicial. Indice analítico de los Archivos de la Audiencia de la nueva Galicia.* México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1940.

(12) Cfr. s/a: *Noticias varias de nueva Galicia.* Guadalajara, Tip. de Banda. Ex Convento de Santa María de Gracia, 1878. Francisco Orozco y Jiménez: *Colección de documentos históricos, inéditos o muy raros, referentes al Arzobispado de Guadalajara.* Guadalajara, Tip. y Lit. Sucs. de Loreto y Ancira, 1922. Reproduce la *Bula de erección del Obispado de Guadalajara,* con el título de *Compostelano,* de 1548. Luis Páez Brotchie: *Guadalajara de Indias (y otras monografías históricas regionales).* Guadalajara, Ed. del Banco Industrial de Jalisco, 1957.

El *Cedulario* de la nueva Galicia, como se dijo antes, contiene una gran riqueza de datos sobre la historia del noroeste de México. Su carácter religioso, ya que lo integran cédulas dirigidas a los obispos de Guadalajara, en su gran mayoría, no impidió que en ellas se trataran temas de una gran diversidad: administrativos, políticos, demográficos, sociales, económicos y culturales.

Toda la vida de la nueva Galicia parece moverse en estas cédulas, entre la primera mitad del siglo XVII y principios del XIX. Los cambios sociales operados en esos años y las diferencias entre una región, como la que nos ocupa, y el virreynato y la metrópoli, se advierten en ellas claramente. El obispo de Guadalajara tenía una jurisdicción inmensa, que comprendía nueva Galicia, Nayarit, nuevo reino de León, Coahuila y las Californias (Céd. 133), con límites muy imprecisos, debido a la enorme extensión que cada provincia tenía (13). Colindaba con Zacatecas, nueva Vizcaya y Michoacán, por lo que en muchas ocasiones se le concedía ingerencia en los asuntos de esos Obispados.

No se proporcionan muchos datos geográficos, pero se mencionan poblaciones pequeñas, como Osatlán, el Venado, Matehuala, las rancherías de Río Blanco, la villa de Lagos, Aguascalientes, Avalos y Bahía del Espíritu Santo, en Sonora.

De la nueva España se citan México, Puebla, Oaxaca, Michoacán y Durango; del Imperio español: Cuba, Caracas, Lima, Cuzco, Arequipa, Trujillo, Suamanga, Chile, Charcas, La Paz, Santa Fe, Quito (Céd. 324), Filipinas e islas de Barlovento y Puerto Rico. En este escenario geográfico alguna vez encontramos información sobre comunicaciones, especialmente el derrotero de las «Cuatro Veredas» (Cédula 126), que a fines del siglo XVII eran las salidas de Guadalajara. En materia de transportes con España, los navíos de bandera (Cédula 169) y la Flota de Indias, en 1709 (Céds. 60, 109, 126).

La gobernación del reino de la nueva Galicia era ejercida por la Audiencia, en lo que era ayudada por el Obispado de Guadalajara, con el que tenía frecuentes pleitos por jurisdicción. Para calmar a las dos autoridades, el rey emitió una cédula en 1652, ordenándoles que actuaran de acuerdo y se unificaran para mayor provecho de la provincia (Céd. 10).

La autoridad del rey estaba apoyada en los órganos de gobierno, radicados en la Metrópoli; el regio Patronato Indiano (Céds. 5 y ss.),

(13) EDMUNDO O'GORMAN: «Breve historia de las divisiones territoriales». México, D. F. Edit. Polis, 1937, en *Trabajos jurídicos de homenaje a la Escuela Libre de Derecho en su XXV aniversario*, vol. II, pp. 1-51 y 1-261.

la Casa de Contratación de Sevilla, Consejo Supremo de las Indias, la Real Hacienda; y ya en el siglo XVIII se advierten las reformas de organización administrativa que impusieron los monarcas Felipe V y Carlos III.

¿Hasta qué punto intervenía la Mitra en asuntos de la Audiencia? Para responder a esta pregunta puede ayudar el examen de algunas cédulas, como las que influídas por las cartas del dean y cabildo ordenan la reforma y castigo de los pecados públicos, en 1667 (Cédulas 24, 61, 63). En otra, el rey pide se le informe sobre la calidad de las personas que aspiran a los puestos de corregidores y alcaldes mayores. En 1701 se amotinaron los naturales de Coahuila, y el obispo de Guadalajara fue a sosegarlos (Céd. 160). Sobre matrimonios, existe una vasta documentación, la que nos indica que los oficiales reales, los profesores y académicos universitarios y los militares en América no podían contraer matrimonio sin permiso real, lo que tendría que estudiarse en relación con la libertad de movimiento. A lo que parece, estos asuntos de gobierno interno eran enfocados por la corona desde un punto de vista netamente espiritual (Céds. 236, 248, 253, 370, 372).

La población de la nueva Galicia y, en general, del noroeste de México comienza ya a definirse como de criollos y peninsulares con una gran cantidad de grupos indígenas en las serranías y en «las tierras de frontera», muy al Norte. En las cédulas se mencionan «Parcialidades de criollos: hijos de la provincia y cachupines» (Cédula 38). Debido a esta circunstancia se pedían informes, como el de 1659, de las ciudades y villas que existían en la diócesis de la Mitra. La sociedad del Noroeste tenía ya clases conformadas, pues se habla de sujetos de «capa y espada» (Céd. 128), los cuales es fácil suponer que serían las personas de calidad económica y social.

La conquista de los indígenas de esta región no había concluido, pues a pesar de ser la época tan tardía, respecto de la población en el centro de México, leemos en estas cédulas cómo el obispo de Guadalejara fue a conquistar a los naturales, cerca del pueblo de Santiago en Mayarit destruyó «templos de ídolos» y fundó Caponeta y dos misiones (Céd. 123). Sin embargo, la corona se preocupó mucho porque se impartiera recta justicia, se educara y se enseñara la «ley Evangélica» a los indios (Céds. 2, 11, 16, 55).

Se ordenaba que a los indios apresados en guerra no se les hiciese esclavos (Céd. 201). Que por el contrario, se aumente el número de misiones, en 1709 (Céd. 426). En algunas cédulas se proporcionan datos sobre otras regiones de América, como la de la ocupación de la isla de Mosquitos, y el engaño al que son sometidos los naturales del Perú, a quienes se esclaviza (Céd. 204).

La Mitra intervenía en la justicia cuando ésta tocaba el aspecto espiritual. Se defiende en varias cédulas el precepto del «refugio en lo sagrado», que todavía en 1667 permanecía intocado, y que ya al finalizar el siglo XVIII se había debilitado, pues se comenzaba a permitir que las autoridades penetraran a los templos a sacar a los delincuentes, que entraban en ellos para evadir la acción de la justicia (Céd. 67). Además de la vigilancia que ejercía sobre la conducta de la sociedad, de la vigilancia contra juegos prohibidos y otros actos tomados como reprobables (Céd. 311). Los jueces eclesiásticos de Bahía de Todos Santos, dependientes del Obispado de Guadalajara, procesaron al capitán Luis Casorla (Céd. 323), y por los documentos, se ve que existía una constante persecución de los delincuentes.

La economía del Noroeste fue también objeto de numerosas cédulas: que no se mate al ganado (Céd. 8); que se prohiba la producción de aguardiente de caña (Céd. 193), y en cambio que se permita, al finalizar el siglo XVIII, la plantación de viñedos (Céd. 145); que se utilice aceite de oliva o de higuera o manteca de puerco en las lámparas, lo que indica su producción; que se envíen los novenos de los diezmos que cobraba la Iglesia al rey, y, sobre todo, el tema más numeroso es el de las peticiones de dinero para toda clase de asuntos en España y en América, ya sea para limosnas en los conventos, para gastos de guerra, para fabricación de templos y hospitales, para sostener las cuatro órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, así como la Orden de Carlos III, la cual existía gracias a los donativos de Mitras y prebendas que se remitían a España. Es extraordinario el número de donativos, subsidios y limosnas que recibía la Corona procedentes de América. Se da cuenta de la producción minera (Céd. 153) y del azogue utilizado (Céd. 157), y se habla de oficios varios que se ejercían en esas provincias. Al terminar el *Cedulario* se consigna un documento muy importante, desde el punto de vista económico, que es el del Desarrollo Económico de Puerto Rico (Céd. 424).

Culturalmente nos habla de una Guadalajara en la cual se hacían estudios mayores (14); de cómo se establecieron las pláticas de Teología doctoral (Céd. 96), la Canongía Magistral (Céds. 96, 125), la fundación de colegios y seminarios (Céd. 331), nombramiento de cargos en los eclesiásticos (Céd. 103), representación de comedias en los con-

(14) Cfr.: *Real Cédula de S. M. y señores del Real y Supremo Consejo de las Indias; Por lo qual se aprueban y mandan observar las constituciones formadas por la dirección y gobierno de la Real Universidad literaria de Guadalajara, capital de la nueva Galicia.* Con superior permiso. En la Imprenta de don Leonardo Núñez de Vargas, s/l., año de 1816. 56 folios. (Documento existente en la Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México.)

ventos (Céd. 46), establecimiento de la Universidad de Estudios Mayores en Guadalajara (Céd. 358), la orden en 1770 de que sólo se hablara castellano y se desterraran los idiomas indígenas (Céd. 66), y, finalmente, dos cédulas, una sobre la libertad de imprenta, decretada por las Cortes generales de Cádiz (Céd. 421) y la otra del virrey de la nueva España, prohibiendo esa misma libertad, orden que tenía mucho que ver con la que se dio años antes sobre libros prohibidos (Céds. 351 a 426).

Sin duda alguna, el aspecto más importante en el *Cedulario* es el religioso. La tarea más importante de la Mitra de Guadalajara era la evangelización de los indios, de los españoles y castas. En seguida (Céds. 2, 11, 16) la administración del clero, pues continuamente se menciona la forma en que deben de actuar los clérigos, las vacantes en los puestos eclesiásticos (Céd. 103), la administración de las Iglesias (Céd. 327), la forma en que tenían que actuar el dean y el cabildo, el arcedianato y los chantres (Céd. 327).

Se habla de los reglamentos eclesiásticos que deben de cumplirse según lo mandado por el Concilio de Trento, el de Lima y el Provincial mexicano (Céds. 52, 96, 8, 12, 18, 66, 110, 47, 52). De los Obispados que ya hemos mencionado, y de la depuración del clero, el cual tenía que conocer idiomas indígenas y el ambiente en el que actuaban (Céds. 66, 71, 123). Un tema muy interesante es el de la secularización de los conventos franciscanos que durante dos siglos lucharon para no ser absorbidos por los jesuítas, que finalmente perdieron la batalla al ser expulsados en 1767 (Céds. 157, 200).

Las luchas de los doctrineros en los pueblos de indios (Céds. 12, 47, 52, 54, 71, 76 y ss.) y de los regulares parece que representa en sí la historia religiosa de la nueva Galicia en los siglos XVII y XVIII, y en estas cédulas puede leerse completa, hasta el año de 1775 (Céd. 326), en que se establecieron los 12 curatos de la provincia de Santiago de Jalisco, época que coincidió con la creación de las Intendencias en la nueva España (15).

Asunto muy importante es el de la erección de la Catedral de Guadalajara y de las peticiones de dinero para terminarla en diferentes épocas (Céds. 84, 108). La mesada eclesiástica, los tribunales eclesiásticos, la fundación de misiones (Céd. 428), son temas mencionados con alguna insistencia. Un documento muy importante es la cédula que consigna las ejecutoriales del obispo Fray Antonio Alcalde (Céd. 307).

Y, desde luego, la propagación de la fe, que es objeto de bulas y cédulas especiales (véase *Breves* y *Bulas* en el índice temático), la

(15) O'GORMAN: *Ob. cit.*, pp. XLIII y ss.

defensa del culto religioso y las numerosas fiestas religiosas que se hacían durante todo el año para festejar a los santos patronos de Guadalajara y muchas otras poblaciones. La canonización y beatificación de los grandes santos americanos, como Santa Rosa de Lima y los venerables Gregorio López y Palafox y Mendoza (véase en el índice analítico temático: *Fiestas, Canonización* y *Beatificación*).

Por último, la piedad religiosa de la Mitra llegaba hasta luchar contra las enfermedades, como la viruela y la peste, que hubo en 1648 (Céd. 6), y el establecimiento de hospitales, como el de San Juan de Dios y el de San Miguel (Céd. 6), que fundó una casa de convalecencia para sus enfermos. Muy curioso es el documento que prohibe la toma de lacticinios por cuestiones religiosas (Céd. 18) lo cual proporciona un dato para conocer parte de la dieta novo-hispana.

Todos estos asuntos y otros de gran importancia que contienen las cédulas han sido consignados, hasta donde ha sido posible, en los índices analíticos del presente *Catálogo*, que ahora se pone a la consideración de los estudiosos.

Fernando B. Sandoval
Centro de Estudios de Historia de México
Ciudad de México

TOLEDO SITIADO

POR

JUAN BENET

Y bien, la cara de Toledo más conocida es la que mira hacia el Norte. Desde el Arrabal, desde el cementerio, desde el Cristo de la Vega o Santa Cecilia o la carretera de Avila surge la familiar silueta de Toledo, apiñado en una colina colorada y parda, inmutable al transcurso de los siglos. Apenas ha cambiado desde que lo pintara el Greco, porque una Diputación y un manicomio—símbolos de una cultura edilicia muy distinta a aquella sobre la que se asentó la ciudad—no han modificado la abigarrada frente cuyas arrugas han venido a incrementar, tan sólo son una pesadumbre más. Siempre que he mirado a Toledo desde la vecindad de la Fábrica de Armas he tenido la sensación de contemplar un asedio, un sitio, como antes se decía. Que es un sitio, no cabe duda; pero que, además, es un asedio—y quizá el último acto del mismo, uno de esos cuadros de historia que recoge el momento de una capitulación—, cada día me parece más evidente.

Y es que tal vez todo sitio, configuración muy particular de un medio, está siempre asediado por él; lo está una ciudad por sus barrios bajos, o por su alfoz, o por el circo de montañas que la rodea, y que se unen a ella por unos lazos de servidumbre, bien visibles, o por otros—menos visibles y confesados—que acaso encuentran su más cabal formulación en las crueles normas de la poliorcética. Porque—no hay duda—Toledo parece todavía una plaza fuerte, rodeada y defendida por el temible foso, asentada en ese rojizo y orgulloso cerro, que gobierna desdeñosa la vega que la circunda por el Norte, o atenazada por el hambre, es incapaz de superar el orgullo—única herencia de su antigua capitalidad—para descender hacia el campo y sumarse a una labor que siempre, desde su condición real y castrense, rechazó para sí.

Hay algo en su expresión apesadumbrada que denota una envidia contenida e inconfesable. Esas espadañas y cimborios que alzan su cuello para pasear la mirada por encima del caserío apiñado, esas fachadas escoradas que tras un cubo de muralla dejan sobresalir una ventana acechante, con el inconfundible gesto del centinela que

en secreto aborrece su condición y maldice su puesto, esas desplomadas chimeneas que, al contemplar el amplio sol que caldea la vega, rompen a llorar humo, ¿no nos hablan más bien de un antiguo y derrotado ejército que—acosado por un enemigo continental—fue a refugiarse en el rincón más abrupto de su antiguo dominio? El color dorado de la tarde de invierno, la vespertina calma, son los síntomas de una tregua circunstancial antes de una decisión que se ha hecho esperar: de repente—y de manera muy oportuna, al interrumpir el gorjeo de las esquilas y el lejano tañido de una campana—suenan los tambores y cornetas de una tropa que hace la instrucción en el campo de tiro, vecino a las tapias del cementerio, para anunciar la orden de alerta después del ultimátum. Y toda aquella abatida frente se yergue de nuevo, encendida de ira o vergüenza, aguijoneada por el ocaso tras los cigarrales, esos victoriosos y ufanos jóvenes que, no sin regocijo, han acudido a contemplar el último acto, el más humillante de la rendición. De entre la cercada tropa—las frentes ensangrentadas, las casacas maltrechas, la melancolía que embarga el ánimo, pero que al mirar el campo enemigo se transforma en despecho—ha avanzado un jinete, la Puerta de la Bisagra, a parlamentar con el general vencedor, ese terrible Hospital de Tavera que envanecido de su poder, cuanto más se le mira más hincha su pecho para—al igual que el sapo de la fábula—tratar de igualar el volumen de la ciudad que tiene enfrente.

«Breñosos, crudos, estériles los cerros que ciñen a Toledo—escribió Ortega en 1921, embargado por una sensación idéntica—, ¿qué pueden producir? ¿Para qué sirven en el finalismo planetario? ¿Qué fruto puede llevar un paisaje así—circo de cerros—en torno a otro definido por la hoz de un río que le sirve de foso natural? Cuando los toledanos salían a pasear por sus murallas y veían las colinas inmediatas, que son una amenaza petrificada, sentirían sus almas ponerse tensas y combadas como arcos de ballesta prontos a expulsar la flecha defensora. De las barbacanas naturales que cercan la ciudad parecen llegar constantemente dardos enemigos, estableciéndose entre unos y otros un perpetuo sistema de defensiva y ofensiva, adormecido hoy, pero que cualquier pretexto puede despertar disparando de nuevo su funcionamiento.»

Pero ese ángel de la Bisagra, tan dispuesto a rendir el arma ¿qué tiene en el gesto que nada parece importarle? Bajó allí a parlamentar, a escuchar formulariamente unas condiciones que—cualesquiera que fuera—era preciso aceptar, pero se le fue el santo al cielo y allí quedó, con una fuga en la memoria y una elegante y sibilina postura, mientras a su espalda la paciente cohorte ha trocado la ansiedad en indiferencia

y el enojo en resignación. Le dijeron también que su misión —una vez depuesto el ánimo por la capitulación— había de consistir en invitar al forastero a entrar, en hacerle cruzar la puerta y convencerle —como el portero del restaurant que se ve obligado a abrir todas las puertas de los coches que se detienen frente a él y recibir tan buen número de desaires— de que la vieja ciudad amurallada ha dejado de ser un recinto hostil que ahora abre sus puertas y sus delicias a todos, amigos y enemigos, beneficiados de un nuevo clima de convivencia. Porque la capitulación fue eso: la transformación de una actitud defensiva y hostil en una búsqueda del cliente. Yo no sé si mucha edad —su propio material, siguiendo el éxodo secular de la piedra española que abandona sus lares para convertirse en polvo o en pieza de arqueología, parece haberse esfumado legándole un vaciado— le impide cumplir su función o ¿es que se trata de una función tan obvia que hasta un viejo desmemoriado es capaz de atraer al cliente? Porque, distraído, levanta su espada y mira hacia otra parte, mientras el turista asciende hacia Toledo sin parar en él una atención que, por su escasez, ha de reservar forzosamente a los monumentos de tres estrellas y los objetos de arte cuyo culto atrae a los peregrinos.

Una vez dentro, aparte de la cosecha de postales y souvenirs (souvenir... ¿de qué?), visitas multitudinarias y explicaciones doctas de esos guías que —como los militares— han sabido transformar sus méritos (lingüísticos y eruditos, en este caso) en una insignia bordada en la guerrera (y tal apelativo viene al pelo a sus prendas, porque todos parecen haber salido de un cuerpo de guardia para dirigir y encauzar el interés por nuestro arte), el turista puede volverse satisfecho de haber cobrado la pieza en cuanto, con un breve callejeo por uno de los itinerarios establecidos, es capaz de apercibirse y penetrar en el «misterio de Toledo». Se habló —y se sigue hablando— tanto de él que, por los resultados que nos ha deparado, debe ser en verdad indescifrable... o inexistente. Yo no sé cuál es el famoso misterio y se me ocurre pensar que a aquel que acuñó la frase le debió pasar lo que al ángel de la Bisagra, porque después de escribir un título tan afortunado se le fue el santo al cielo y se olvidó de todo lo demás.

O quizá es que Toledo sufre —desde el día de la rendición— una epidemia de amnesia. Y que todo aquel que cae por allí, a procurarse un paseo en el que se combina el afán de cultura y el regalo a la vista, queda contaminado de ese mal del que no se puede decir si es enfermedad o defensa preventiva. Es muy cierto, se diría que cada piedra de Toledo es incapaz de recordar lo que fue, que aborrece su memoria no porque se avergüenza de su pasado, ciertamente, sino porque lucha por no caer en una desesperación mayor, provocada por su condición

actual; que sus calles se quiebran trastornadas de su propio andar, porque no quieren ir a ningún sitio y prefieren dar vueltas y más vueltas, para no desembocar en una de tantas pestilentes úlceras que las circundan; que su ladrillo mudéjar prefiere convertirse en escombro antes que encararse con el revoco y los colorinches de un garaje vecino y que sus plazas y sus torres no saben sino llorar como las viejas plañideras que, atentas tan sólo a sus propias penas, apenas dicen nada de la desgracia que aconteció al difunto.

Yo creo que —de ser algo— es un misterio funeral, un secreto de ultratumba. Que el Toledo que hoy vemos es una variación sobre un tema doblemente mortuorio: el llanto por la muerte de una cultura que, en su día, no hizo sino tributar un culto a los muertos. Y que su mejor legado consiste por ende en despojos: capillas funerarias y túmulos; enterramientos y cuadros de enterramientos; huesos y criptas y cruces y calvarios y una calle de los Muertos.

Era ya tarde, un poco antes del crepúsculo de un día del verano pasado, cuando de la calle de los Muertos unos cuantos amigos —Pepín Bello, Fernando Chueca, Paulino Garagorri y yo— desembocamos en la plazuela de San Andrés. A una mujer que, sentada en una silla muy baja junto al portal de su casa, pelaba patatas que echaba en un cubo, le preguntamos por la llave de la iglesia. Dio una voz hacia el interior del portal y asomó una jovencita, de cuerpo menudo, que se abrochaba el cinturón de una bata de percalina barata, con unas flores estampadas sobre un fondo negro:

—Acompaña a estos señores a casa del sacristán. O vete tú a avisarle, que estará en su casa.

Tenía una expresión despierta y una sonrisa maliciosa; llevaba la bata muy escotada, dejando entrever el arranque de su pecho, y, calzada con unas zapatillas de fieltro rojo, echó a correr en dirección al seminario.

—Ustedes —nos preguntó la mujer, sin dejar de pelar patatas— ¿vienen a ver las momias?

—Vamos a ver si se pueden ver las momias.

—Buena gana de ver las momias —dijo la mujer. Luego, levantó la cabeza y dijo en tono de reproche—: Con las cosas que hay que ver en este mundo. Buena gana.

—¿Y qué es lo que hay que ver por el mundo mejor que unas momias?

—Buena gana —dijo la mujer, sin dejar de pelar patatas.

La joven volvió corriendo: tenía las mejillas coloradas y el escote de su bata se había aflojado un poco más.

—Ustedes —preguntó, ciñéndose un poco el escote— ¿vienen a ver las momias?

—Vamos a ver si ese hombre nos enseña las momias.

—Buena gana —dijo la mujer.

—Son muchas. Hay una habitación llena de ellas —dijo la joven—. Dicen que son muy buenas. Que no las hay mejores que éstas. Al menos es lo que dicen.

—Sí que son buenas, sí —dijo la mujer, con un cierto orgullo, al tiempo que echaba al cubo una última patata y limpiaba el cuchillo con los dedos. Luego añadió, contradiciéndose a sí misma—: Sí que son de ver.

El sacristán era un hombre tan encorvado, con las piernas tan arqueadas y llevaba una anilla tan descomunal, con tres o cuatro llavones enhebrados en ella, que parecía uno de esos carceleros de los dramas románticos. Iba calado con una boina, debía haber sido negra, pero ya era del color del níscalo, que caída sobre la frente y ajustada con un pliegue muy apuntado parecía añorar la forma de un tricornio. El buen hombre no era capaz de apartar la mirada de la punta de sus alpargatas.

—Ayúdeme usted, joven, usted que tiene buena estatura —me dijo, alzando el llavero sin dejar de mirar al suelo—. Yo ya no estoy para estas cosas.

Era una cerradura invertida, de dos o tres puntos, muy difícil de abrir. El sacristán dio unas cuantas instrucciones, sin dejar de mirar al suelo. Cuando al fin la cancela del atrio cedió, la mujer que había estado pelando patatas se restregó las manos con el borde de la bata, metió el cubo en el portal y con un gesto de autoridad le dijo a la joven:

—Si quieres visitar las momias con estos señores te tienes que arreglar. No se puede ir de esa facha —dijo, al tiempo que cruzaba la primera el atrio de la iglesia. La chica se miró de arriba abajo un tanto sorprendida, se ajustó el escote y se metió corriendo en el portal. «Estas chicas...», musitó la mujer, meneando la cabeza. Dentro de la iglesia se volvió de nuevo hacia nosotros, sin la menor vacilación:

—Ustedes serán del cine.

A mí me dio la impresión de que no se trataba de la madre de la otra. Permaneció en la puerta, sosteniendo la hoja, mirando hacia el portal en espera de la joven y compartiendo con nosotros unas miradas y unas sonrisas en las que asomaba una cierta complicidad, disimulada y cobijada bajo unos lazos familiares.

—Tengan cuidado con el escalón —dijo el sacristán, al pasar junto al altar mayor en dirección a la sacristía, al tiempo que elevaba el

cabo de la vela por encima de su cabeza, sin dejar de mirar al suelo. La entrada de la cripta es una trampilla, como la de un bodega, y a ella se baja con una escalera rústica construida con el bastidor de una vieja puerta de casetones que el sacristán iluminó escasamente dejando el pábilo en el suelo. Cuando Paulino descendió por el escotillón —sólo asomaba su cabeza y su barba se puso, por vez primera, que yo sepa, a nivel del suelo— la mujer insistió:

—Es que ustedes son del cine.

—Nosotros no. Pero ese señor —ese caballero, mejor dicho— sí que lo es.

—Ya decía yo —dijo la mujer.

De la oscuridad de la nave de la iglesia llegó entonces el taconeo apresurado de unos zapatos femeninos. «¿Pero qué es lo que se ve ahí?».

—Baja y verás.

Había vuelto la joven. A la luz del pábilo tenía las mejillas coloradas y la respiración entrecortada, pero en su boca se dibujaba la misma sonrisa de picardía. No se había arreglado el peinado y vestida con la misma bata de percalina barata, se había aflojado más su escote. Unicamente había trocado sus zapatillas de fieltro rojo por unos zapatos negros, de tacón alto.

—Bueno, eso ya es otra cosa.

—La chica sabe lo que tiene que hacer —dijo la mujer, con suficiencia.

—¿Pero es que usted no baja?

—Baja tú primero, criatura, no sea que yo me ponga nervioso.

El sacristán rió entre los dientes y, encendiendo otra vela, fue hacia el altar mayor. La chica hizo un guiño y apoyó el empeine del zapato en uno de los agujeros de la puerta transformada en escalera.

—Ten cuidado, mujer —dijo la celestina—. Recógete el vestido no te vayan a ver esos señores las pantorrillas.

—Bastantes pantorrillas tenemos aquí —salió una voz desde dentro del escotillón.

—Pero esas están secas —respondió la mujer con rapidez y descaro—. A ver si son de comparar con las de esta criatura.

—¿Y usted no baja? —le pregunté, subido a la escalera.

—Buena gana, ver tanta carne seca. A nosotras nos gusta la carne fresca —contestó, poniéndose en jarras—. Bueno, cuando la hay.

En la cripta se conservan treinta o cuarenta momias, casi todas colocadas de pie, apoyadas entre sí y contra la pared. Son de pequeña estatura y hay algunos niños. Existen dos versiones respecto a su origen: lo cierto es, al parecer, que se trata de algunos miembros de la familia del fundador de la capilla —don Francisco de Rojas y Esco-

bar, embajador de los Reyes Católicos— que fueron sepultados allí y se momificaron como consecuencia de la estanqueidad del recinto. Pero otra interpretación, más cara a los vecinos del barrio, afirma que los enfermos de una antigua epidemia —que al tiempo que la muerte del enfermo acarreó la destrucción de los gérmenes encargados de su descomposición— fueron introducidos allí y tabicados a fin de cortar la propagación del mal. Muchos de ellos conservan sus hábitos; las telas sufren una transformación paralela a la de la carne y se convierten en polvorientas gasas. Una momia con traje talar y bonete de canónigo se apoya displicente en un rincón, un poco al margen de los demás, y parece burlarse de ellos con gesto sardónico; un visitante poco escrupuloso dejó en su boca una colilla: yo no había visto hasta entonces, y de manera tan real, lo que siempre creí que no pasaba de ser una caricatura abyecta. Se llega a pensar que si el español tiende con tanta frecuencia al humor negro es porque, en una ocasión o en otra, siempre le ha sido dado presenciar una manifestación real de él.

Un buen número de las momias tiene la boca entreabierta y, desaparecido ya el gesto terrible que se produjo en el momento en que la muerte sustituyó a la vida, han vuelto a adquirir una nueva expresión y una cierta personalidad que trasciende a sus narices chatas, sus órbitas vacias y sus bocas entreabiertas; se diría que respiran paz, asombro y aquiescencia. Y todo induce a pensar que entre ellas, a solas, se establece uno de esos mortecinos y desdibujados diálogos que —entre dos actuaciones— los comparsas se ven empujados a cruzar, apoyados en los bastidores, para amenizar sus largas ausencias de la escena. Uno de ellos, que reclina su cabeza sobre el hombro de una dama que soporta su cautiverio con dignidad y entereza, aprieta entre sus dientes un pequeño pedazo de bayeta que ha perdido todo color: y si el visitante —creyendo que se trata de otra profanación— trata de sacarla de su boca se apercibirá de que es la lengua, tan firmemente agarrada a sus secas entrañas que todo el esqueleto se estremece a efectos del tirón, al tiempo que sus compañeros se arrebullen para acompañarle en su breve y delicado movimiento. El único que no parece inmutarse es un severo cadáver femenino, cubierto con unas sayas que recuerdan el hábito de una monja, y cuyas escurridas caderas contrastan con la redondez y protuberancia de aquellas otras que gozaron —se diría— de una vida más profana y más galante. Cuando la joven, encaramada en la mitad de la falsa escalera, luciendo sus tobillos como una actriz de revista ante aquel público absorto e indiferente, quiso subrayar la oportunidad del comentario con un movimiento de sus piernas y su cintura, llegó de arriba la voz de la celestina:

—Suba uno de ustedes, que no sé qué le pasa al sacristán.

Había tropezado con el mismo escalón cuya presencia nos había advertido al introducirnos en la sacristía y, caído en el rellano, permanecía inmóvil e inerme, como una tortuga vuelta patas arriba.

—Ayúdeme usted a levantarme, que no me puedo ni mover —dijo el hombre, sin súplica ni queja, como quien constata un hecho palmario.

Cuando le volví a entregar el manojo de llaves, tras cerrar la cancela, añadió:

—Si no llegan ustedes a levantarme, ahí me quedo para toda la vida.

—Bueno, hija —dijo la celestina—, vamos a casa, que estos señores se van al cine.

Uno de nosotros, a fuer de justificación y consuelo, le quiso explicar que al cine solamente podía ir el caballero de la barba y ella —mientras la sobrina, o lo que fuera, sonreía y contemplaba sus tobillos dejando caer el escote por donde asomaban unas pechos menudos— contestó, de manera epigramática, solemne y sentenciosa:

—El cine es la vida.

Ese espíritu de sofocada rebeldía y de anhelo cistoledano no procede de una edad pasada, sino de un tiempo de descontento. Porque la ciudad que hoy vemos no parece demasiado orgullosa de sí misma y en cuanto a aprecio... lo demuestra más por una cultura y unas formas que le vienen de fuera que por un respeto a su tradición cultural, artística e histórica, la más importante acaso del país. Se diría que a la postre el ánimo materializado por el Hospital de Afuera no ha ganado la partida mediante la conquista de la ciudad que sitió, sino más bien gracias a una contaminación. Ahí está esa ciudad que cuando menos no pudo ser reducida, tras cinco siglos de tentativas inútiles, al espíritu rectilíneo y ordenancista que ha animado a la comunidad europea desde que soplaron los primeros vientos renacentistas. La ciudad ha quedado, pero la comunidad que la edificó, perdida por un sinnúmero de migraciones y transformaciones sociales, dejó una descendencia huérfana de todo afán de preservación. La dejó en manos del Hospital de Tavera, enfrentado a Toledo como un símbolo del nuevo culto a la vida: son el Día y la Noche, la Vida y la Muerte, el Futuro y el Pasado. Y aquellas generaciones carentes del espíritu ancestral, condenadas a vivir en el oscuro laberinto de sus mayores, se conjugaron para adorar el ídolo del vencedor, para renegar de una fe que les encadenaba a las tinieblas y las humedades, a las calles tortuosas y las criptas tapiadas y las enigmáticas inscripciones de un lenguaje incomprensible.

Por eso se ha mantenido el asedio: porque todos aquellos que tan celosa y rápidamente renegaron de su *habitat* no se decidieron nunca a abandonarlo; o no pudieron hacerlo, inmovilizados en su última postura como el pobre sacristán de San Andrés. Y resultó de ahí, como no podía ser de otra manera, una ciudad enajenada, con la mirada puesta en otra parte, con el rencor y el malestar hacia su propio hogar acallado tan sólo por respeto a las frases de admiración que desde Madrid, desde Roma, desde América o desde los propios cigarrales, lanzaron por doquier los enamorados de Toledo. Que había amor, no hay duda; pero que quedó en frases —y a lo más en libros— también es verdad. Los toledanos han sido sin duda los testigos más señalados —y más constantes— de un fenómeno peninsular: que el amor de los españoles por sus propias cosas se traduce en promesas, garantías y cantos de alabanza, pero nunca en un acto matrimonial. Que el amor de los españoles es celoso, pagado del honor y prohibitivo, pero no generoso.

—El cine es la vida —dijo la mujer.

Toledo es hoy un milagro; un milagro de las piedras y de los papeles mucho más que de los hombres. Pero un milagro, llevado a cabo en parte por un decreto real, o por una orden ministerial, en el que no es posible confiar por el hecho de que se haya reiterado hasta ahora. De hecho ha sido tan frecuentemente contradicho y vulnerado que mueve a considerar si no obra un cúmulo de artificiosos procedimientos para mantener vivo un organismo que ha dejado de tener espíritu; un organismo que sueña con un polo industrial propio y una ciudad de bloques cúbicos asentada en la vega, pero que no para la menor atención a las ruinas de San Juan de la Penitencia; que esconde la vista para no apercibirse del estado de ese barrio que mira hacia el Sur; que no sabe hacer otra cosa en el solar donde nació Garcilaso que colocar en una tapia medio derruida una contradictoria lápida (un «humilde recuerdo» de la «Imperial Ciudad») en la que se sintetizan los contrasentidos de un pueblo que ya no es capaz de una cierta lógica: que en su día toleró la erección del Seminario o de esas dos casas de vecindad, próximas al Alcázar, que han alterado definitivamente una silueta declarada de interés nacional; y que ahora sólo aspira a convertir el gran solar de la Trinidad en la morada de unos funcionarios públicos.

Llega uno a pensar si no sería preferible abandonar tal estado de hipocresía y dejar que prevalezca la sinrazón de los interesados. Liberar la ciudad de su eterno asedio arqueológico para autorizar su ocupación por otro espíritu muy distinto, a tono con los tiempos que

corren, en el que tantos españoles son capaces de encontrar los mejores frutos de la vida.

—El cine es la vida—dijo la mujer que pelaba patatas.

Y quiero recordar que cuando yo hacía el servicio militar en Toledo, vi un bamboleante grupo de cabezudos que en el Zocodover esperaba pacientemente el momento de echar a andar por las calles abarrotadas de un público en fiestas: detrás de unos reyes y figuras de baraja, había una trinidad que acaparaba casi toda la atención y la alegría de la gente: eran Popeye, Groucho Marx y Stan Laurel, que echaron a andar a pocos pasos de los gigantones históricos mientras recibían las aclamaciones de los toledanos, como los verdaderos detentadores de un poder que sólo en apariencia seguía en manos de las figuras tradicionales.

Hoy en día la tradición en Toledo sólo la mantienen las piedras. Y quién sabe si la mejor actividad de los hombres, ajenos por completo a tal preservación, no se dirige precisamente contra esas piedras que, con su fiel permanencia, tanto parece ofenderles. Porque en cuanto obra el menor pretexto, las piedras caen... San Juan de la Penitencia, la casa de Garcilaso, San Lorenzo, la casa del Diamantista, los edificios militares frente a Santa Cruz, todos yacen por el suelo, mientras Toledo sigue soñando en un polo de actividad industrial y una ciudad de bloques, de renta limitada. Todas las puertas de la catedral se hallan salpicadas de pasquines de una propaganda religiosa del acento más moderno y llamativo: un misionero salta de un helicóptero; pero quizá ese misionero no habrá visto nunca una selva más tupida, feroz, abandonada y hostil que el jardín del claustro de esa catedral.

En la subida al piso alto de ese claustro había antiguamente, trazado con grandes caracteres negros bien visibles sobre el fondo enjalbegado, un asombroso letrero que ahora ha borrado—sin duda—un canónigo muy pagado de la lógica y del sentido del ridículo, pero muy sensible a la gracia de las cosas y al regocijo de sus vecinos. Aquel letrero, que se debía restaurar como una pieza arqueológica más, decía así:

«SE PROHIBE JUGAR A LA PELOTA
CON PELOTA O SIN ELLA»

Es muy posible que los toledanos se hayan cansado de jugar a la pelota sin pelota; de tener los dientes largos por culpa de una civilización que desde el siglo XVI, tras haber avanzado sobre su ciudad, se ha detenido en la vega sin decidirse a subir al casco de la plaza fuer-

te (*). Es muy posible que ellos sean los últimos responsables de un espíritu que —quitando cuatro arqueólogos, cuatro pintores, cuatro poetas y un sinnúmero de turistas que ni siquiera hacen noche en lo que llaman ciudad de ensueño— si le permitieran olvidarse de las ordenanzas y quitarse la máscara de la hipocresía, desearía ver a Toledo trasladado al Gran San Blas. Incluso es posible que una parte de la responsabilidad venga a caer sobre la beatería arqueológica, incapaz de comprender que no hay conservación posible si no hay morada. Porque para vivir allí decentemente no se puede tener el espíritu puesto en otra parte —en el cine— y resulta necesario inventar un estímulo y un acomodo que devuelva al redil a los tenaces partidarios del Hospital de Afuera. No es sólo asunto toledano; es asunto de todos los españoles que los toledanos tengan su pelota, no ya pelota vasca, sino —precisamente— toledana.

JUAN BENET
C/ Valázquez, 47
MADRID

(*) Se han cansado y reniegan de aquella Vida Pobre a la que un día dedicaron una calle.

POEMAS (*)

POR

ALFONSO GIL

AUTOANÁLISIS

I

Viejo amigo, cómo estoy aquí,
sin esperarme en un andén.
Solo. Perfectamente bípedo y sin embargo
¡qué redondo y que siempre!
¡Cómo estoy de cansado de esta noche
y de todas mis noches!
¡Cómo velo mis pobres pantalones
y mi anillo, cómo duele mi anillo
entre los libros!
¡Ay amigo, cómo quisiera irme para siempre!
Y no me canso.

II

A Germán Ramírez

He vuelto, amigo
a recordar la tierra desolada,
he vuelto a ver tu rostro
más lejos cada instante.
Aquí, desde mi nuevo mundo,
te recuerdo.
Traduzco cada pájaro, cada jirón de niebla
a tu lenguaje, para que sin oirme
tú puedas entenderme.
No estás lejos de mí,
amigo de los días del asombro,
te tengo aquí, metido en la cartera
entre cuatro poemas y un recuerdo.

(*) Pertenecientes al libro inédito *El círculo y la sombra.*

III

Dios, si fueras verdad,
si la esperanza no me hiciese fingir
lo que no es cierto,
qué bello nuestro viaje,
y la mañana qué tierno sobresalto
que me haría soñar tu cercanía.
Estar en ti y contigo.
Dios, si no fueses invento de mi gente,
qué límites pondrías a la angustia.

IV

Teniendo como tengo
un corazón y un niño
dormidos en el pecho,
haciéndose recuerdo
y a veces, con una insensatez
que me da miedo,
volviéndose esperanza,
me asomo a la ventana
que la tarde entreabre
a la otra ribera;
dejo mi voz varada
en su propia indecencia
y apenas sonriendo
vuelvo otra vez a hundirme
en las entrañas
la oscura daga
de tener que decirle a la palabra:
Hoy, como ayer, has muerto.

V

Como un pozo sin fondo
está mi corazón
sin la menor palabra,
sin el menor sollozo
que llevarse a los versos.

Por eso hay en mi rostro
un cauce para lágrimas,
por eso hoy me pregunto
por el ancho camino
que mis pasos antiguos
trazaron en tu pecho.
¿Dónde están los recuerdos
aquel mirar redondo
y el rodar de la piedra
en el hondo barranco?
El círculo perfecto
vuelve a iniciar su curso
inalterable y yermo,
disecando la esencia
del pájaro en su vuelo,
arrancando a la mano
del telar de los sueños...

Será la tarde, tarde
y el vivirnos amargo.
Amiga, ya no hay cantos
en nuestro viejo libro.

POEMAS A MICHELE SOLEDAD

I

No los conoces tú,
la que todo lo lleva cogido
de la mano.
No conoces mis muertos
ni sus tibias danzando entre nosotros,
en el autobús, en la calle y dentro,
muy dentro quejándose del humo y de mis zapatillas
siempre muertas de polvo, allí, esperando.
Y de la comodísima costumbre de vivirnos
estúpidos y fáciles, día a día, en un sillón,
un cine o un hotel.
Me tomas de la mano, tu sonrisa
como velo de luz sobre mi sombra,

preguntas por mis muertos,
y a veces, sin saberlo,
veo la vieja mueca de nuestro aburrimiento
asomada a tus párpados.
Los muertos ya no cuentan,
déjalos en sí mismos
tú que no los conoces.

II

La paz sea contigo y en nosotros.
Sea nuestra la luz y la esperanza
en la palabra.
La plenitud serena de esta noche
sólo tú puedes serla,
pues sólo tú conoces la arruga de mi frente.
Conoces tú mis manos como el ciervo el arroyo,
como el viento las hojas de los árboles.
Cada mirada mía es un arroyo,
recto a tu corazón y a mi sosiego.

ALFONSO GIL
1517 Spruce St.
PHILADELPHIA PA. U. S. A.

TODO ESO

POR

FRANCISCO URONDO

Mucho antes de todo eso que la adolescencia suele desencadenar, como la timidez, el resentimiento, la codicia, el deseo, el onanismo, las ganas de ser libre, de tener ya cumplidos los proyectos y los sueños; el terror a la homosexualidad y al fracaso, el deseo de poder y la comodidad del sometimiento; el rencor, la rabia, las culpas y el amor jugando definitivamente en cada antiguo niño, actualmente hombre, es decir, ex niño miserable, aterrorizado y entrampado por el futuro, enredado en su memoria.

Fue mucho antes, cuando era en realidad un niño. Hacía muy poco que me enseñaban a leer y aquella palabra «Lola», que pude dibujar sobre un cuaderno, quería decir eso, nada más; como escribir «sal», que significa simplemente «sal» y no otras cosas, una locura del lenguaje que empieza a acechar después, en cada palabra, cuando ella es una apariencia que se acerca o se aleja del sentido o del deseo que uno quiere expresar; entonces no. Lola era una criada que vivía en la casa y no era otra cosa y había una palabra que permitía conocer cómo se llamaba: era nombrar a esa mujer. Después descubrí que en realidad no estaba enamorado, sino que la deseaba. Pero entonces «Lola», no era también el deseo o el amor, sino algo menos, o tal vez más neto; menos impreciso, menos vasto.

Se pusieron contentos el día que escribí esa primera palabra, que di mi primer paso hacia la civilización. Sobre todo, ella debió quererme un poco más a partir de ese día, y desde entonces coleccionaría hasta su muerte, durante más de veinte años, todo lo que iría escribiendo. Era algo así como-una-madre-para-mí, como se suele decir, pero durante años me molestó su solidez: mucho tiempo tuvo que pasar para que me diera cuenta de que la admiraba. Era hermana de mi madre y no hace mucho que ha muerto dejándome abiertamente desolado; dentro de poco seré un viejo y, no obstante, al enterarme de su

muerte, quedé como pude haber quedado entonces, cuando era un chico todavía, cuando era necesario aprender a escribir, y ella, y no otra, fuera la única que pudiera enseñarme.

Hablar así de la muerte y de los vacíos que la muerte ocasiona, me resulta difícil; esto me hace pensar en que tal vez sea un sentimental vergonzante, o que por pudor no puedo soportar las frases hechas al respecto, o que quiera disimular mis emociones, o que la invente para dar lástima, o para llamar la atención; por eso quizá sea mejor hablar de otra cosa, más que de esa madre lateral y eficiente que me enseñó a escribr; o de Lola, o de aquella primera palabra que la nombró.

En la casa había muchos gatos por ese entonces y me dijeron que los Reyes Magos no existían; esa noticia me hizo llorar; no porque me importara mucho Melchor, o Gaspar, o el otro; no me resignaba a admitir que me hubiesen engañado de una manera tan simple. Esa tarde, estuve durante horas subido a un árbol como protesta, pero nadie lo advirtió; después de que pasara mucho tiempo, se asomó una vecina, me vio y comenzó a implorar que bajara; yo estaba muy alto y me indignaba que sólo en una desconocida tuviera resonancia mi rebeldía; por eso me tiré desde lo alto del árbol sobre ella y la desmayé. Esa tarde jugué a que me ahorcaban y, sin quererlo, me abrí un hilo de sangre alrededor del cuello. «Se ha degollado», gritó mi padre, y me asusté mucho y me sentí muerto de verdad; pero no era eso: estaba solo.

Solo, jugaba con los gatos y los soldados de plomo y las ratas del granero; solo, me disfrazaba con esas enormes espadas —más altas que yo— que mi padre había colgado en una panoplia forrada en terciopelo azul; solo, jugaba con mi perro, que luego mi padre regalaría.

Solo estuve siempre, por lo visto; lo más lejano que recuerdo fue el día en que murió mi abuelo y buscaron un irrigador para darle al pobre la última enema; después que lo enterraron, todos los hombres y todas las viudas de mi abuelo se sentaron alrededor de la mesa, y yo me escurrí entre las patas y las piernas y, como tampoco nadie se interesó por esa incursión que hacía debajo de la mesa, mordí una

pantorrilla de alguien que resultó ser un tío. Arriba de la polaina, sobre la media, hinqué los dientes y sentí en seguida el grito de dolor y pensé que mi abuelo había resucitado.

Pero mi abuelo estaba muerto del todo y merecerían un párrafo especial su buen apetito, su ascetismo frente al vino, su amor por las mujeres y el tabaco. Fue gerente de un casino tan grande como el de Montecarlo y empresario de una compañía de zarzuela; tenía en su rostro delgado la cicatriz que le había dejado un colmillo de jabalí, al que supo enfrentar con un cuchillo y unos cuantos cerros de los Pirineos como escenario; tal vez los mismos que inspiraron a Margarita de Angulema, la infanta virgen y perendeca de Navarra. Sé que un hijo suyo, un tío mío por tanto, intentó robarle una mujer, una buscona de casino, meretriz de fichas baratas, chorra de salón, quedadora de vueltos, aunque ambiciosa y con pretensiones, por lo visto; después de esta contingencia no levantó cabeza, y en el término de una semana se quedó rengo a causa de esas putas que lo rodeaban; insatisfecha con el daño que le estaba haciendo al coquetear con su propio hijo, ella intentó matarlo atropellándolo con su automóvil. Mi abuelo se había detenido frente a una vidriera de Gath & Chaves, atraído por unos guantes de antílope y, en eso, la vio venir hacia él, en su Lancio convertible, a toda velocidad, reflejada en la vidriera del negocio. Alcanzó a huir, pero una pierna, la izquierda creo, quedó prisionera entre el radiador abollado y la vidriera deshecha. Y quedó rengo de esa pierna y, en realidad, tuvo suerte, pues pudo ocurrirle algo bastante peor, como morir. En el término de un mes se comió una cabeza de chancho, que le resultó un poco indigesta, concurrió a las bodas de su hijo mayor, es decir, mi padre, y se trenzó a balazos por Lenzina, cerca del canal de Guaymallén y nuevamente lo hirieron, pero esta vez de gravedad; durante seis meses estuvo en coma, con un cargador completo en la desembocadura del duodeno, y cuatro años después moriría víctima de catarro y me obligaría a que lo hiciera resucitar merced a un mordisco en la pantorrilla de un tío que ni siquiera era uno de sus hijos: mi padre o aquel que le había quitado una mujer.

Allí, en ese pueblo de la provincia de Buenos Aires, donde solíamos pasar los veranos y donde trepé a un árbol, desmayé una vieja, intenté suicidarme y aprendí a escribir el increíble nombre de una mujer, tuve mis amigos. Siempre estaba en la puerta, sentado y solo, como

esperando a alguien que en realidad no sabía bien quién era; de todas formas me enteraba de las cosas que ocurrían por el barrio de ese pueblo y de esa muerte que me desconcertó: no sabía quién era la persona, pero había nacido en la ciudad de Posadas y era joven y mujer, y ahora vivía por allí no más en una de esas casas y no pudo tener el chico, porque justamente se murió. Me enteré de esto escuchando una conversación entre dos vecinas: una de las dos mujeres, no la que contaba los hechos, sino la que se enteraba, comentó que ella ya estaba maliciando que iba a morir porque la desdichada hacía dos o tres tardes se había asomado a la puerta y «suspiró grande y miró lejos». Me enteraba de todo esto en el umbral de esa puerta, y fue un día en que el almacenero que atendía nuestros pedidos me dijo si quería acompañarlo a que juntos hiciéramos el reparto en su carro, cuando tuve mi primer amigo.

Durante toda esa mañana anduvimos con su «jardinera», y cuando volví por la tarde me di cuenta de que nadie había notado mi ausencia. Sólo una tía, que era casi una hermana mayor, ya que parecía muy joven y ni siquiera sabía hablar bien como nosotros y era buena y poco exigente. En realidad, la pobre era mogólica de nacimiento y, a duras penas, se movía por este mundo. Se llamaba Estela, y hubo una sobrina suya que nació con los dedos unidos por una membrana, como un pato. Y estas historias me horrorizaban al principio, pero terminarían por divertirme.

El padre de esa hija palmípeda, especie de centauro hembra del aire, semidiosa silvestre de los bañados, fue quien nos llevaría a «El Hinojo». Era enemigo del caudillo Manuel A. Fresco y esa desavenencia supo traerle más de un dolor de cabeza, según me contaron. Era primo de mi madre y, más de una vez, lo sacaron de un comicio con el máuser al pecho, o le cruzaron un alambre a la altura del cuello, en el puente que él, indefectiblemente, debía cruzar cuando regresaba a su casa. Tenía una voiturette descubierta y esto permitía que su carótida coincidiera con el alambre tenso, pero nunca llegó a ocurrir. Se decía que Lola era hija suya, pero nunca se pudo comprobar, y ninguno de nosotros se atrevió a desearla en voz alta, por las dudas que fuera hermana o prima de alguno.

Unos años después, Lola, la misma Lola de la primera palabra, una Lola envejecida, me contaría con una capciosa minuciosidad cómo había dejado de ser una mujer virgen y cómo «había perdido tanta

sangre». Tuve asco y ese relato me impedió acostarme por primera vez con una mujer. Me la había procurado la misma Lola; era una especie de salvaje limpia y fresca, bella y dura, como un árbol, nueva como un junco, como un chañar en el verano, como cualquier hoja cercana al agua, como una fruta de camalote, como un pato; tenía dieciséis años, y tanto me dolió no poder conocer en ella los secretos-del-amor, aprenderlos, que enfermé gravemente; todavía suelo enfermarme por aquella carencia. Supe luego que había cedido su virginidad a otro, y sé que, como Lola, perdió también en esa oportunidad abundante sangre, pero ya era distinto y no me importaba y fue mucho después de todo esto.

En aquel pueblo de la provincia de Buenos Aires conocí a mis primos. Eran hijos de un tío mío, no el que le había sacado una mujer a mi abuelo, sino el caudillo, primo de mi madre, enemigo de Fresco. Sabía que era más inteligente que esos primos, pero también sabía que era menos hábil para manejar motores y también que era más pobre; mi padre era universitario y no estanciero; pertenecía sin duda a la clase dirigente, pero no tanto. Estaba en la alta burguesía, pero no del todo, un poco menos, ni aristócrata ni comerciante, ni empleado: nada. Esto me hacía sentir extraño con mis primos y seguramente traté de imitarlos, y todo me hizo sentir bastante mal y me dio rabia, y luego procuré despreciarlos y entonces me sentí culpable. Sobre todo, ganaría una inseguridad absoluta que para ese entonces sólo se manifestaría en un sabor desagradable, y luego en la certidumbre de que era un advenedizo, un impostor.

Habían pasado los carnavales y pude ver los gauchos de verdad, de Güiraldes, de antes; ese gaucho arrogante, pero gaucho; ese hombre admirable, pero útil; con todos sus aperos, su dignidad, su lealtad de viejo y fiel mucamo, paseando su gracia sombría y aburrida, llenando de polvo la calle del Corso. El carro de mi amigo el almacenero iba atestado de mascaritas, pero no me dejaron acompañarlo esta vez: aprendí a no cometer más la torpeza de consultar algunas cosas.

En plena algarabía, mi madre me llevó aparte para explicarme que tuvo una tía tan hermosa como Aurelia, esa prima suya y tía mía, consecuentemente, que andaba por allí jugando con las serpentinas; una y otra tía eran bellas y ambas morirían en poco tiempo: a una

ya le había ocurrido y a la otra, aunque la viera corretear por allí, divertirse un poco, tenía las horas contadas por una irreversible enfermedad: quién sabe si al morir no tendría la misma serena y delicada hermosura que aquella tía, a la que tanto se parecía, no sólo en su belleza, sino también en su destino.

La miraba con miedo, pero sin poder desembarazarme de la condenada, seducido por ese prematuro desenlace. Esa noche no pude dormir y empezaron aquellos espantosos sueños que durante años seguirían repitiéndose: un frasco lleno de sangre, que no era otra cosa que un hombre inmenso que dejaba sin sangre a los niños de mi edad; o Mazarino clavando su puñal de esmeraldas en la espalda de ese D'Artagnan en el que me había convertido; y la muralla junto al mar; y el hombre verde y amarillo que se movía en su tumba; y el abismo.

Una noche pude sentir, ya despierto por las pesadillas, cómo se abrían las puertas que daban al jardín del fondo de la casa, y después cómo alguien entraba y atravesando toda la planta baja y subía por las escaleras principales y llegaba al entrepiso y entraba a la habitación que allí había y la revisaba y se asomaba a la pérgola a tomar aire, y volvía a entrar y a subir por el tramo que le quedaba de la escalera hasta llegar al primer piso, rumbo a mi cuarto y entonces me tapaba la cabeza con las mantas y cerraba los ojos y caía fulminado por el sueño; pero volvía el hombre-frasco, o la traición del cardenal, o los símbolos clásicos con que se da en representar a la metafísica, o a las fuerzas oníricas sin representación. A veces gritaba y nadie atendía mi grito de horror, ni venía a salvarme; tampoco huían despavoridos: ¿era posible que nadie llegara a oírme?; ¿que fuera tan ineficaz mi llamado?; ¿podría gritar realmente? El hombre no seguía subiendo paralizado por el miedo de su víctima. Hay canallas que a veces no se atreven, temerosos de su propio poder de destrucción. Es demasiado.

Sin lugar a dudas nadie pudo entrar, porque las puertas que daban al jardín estaban perfectamente cerradas; así me enteró mi padre al volver del velorio de Aurelia, que había muerto esa misma noche, después que mi madre me lo anunciara; después de jugar con las serpentinas y los pomos. Aquella noche, antes de que terminara el corso, después de enterarme del destino de la bella Aurelia, debí cantar

Farolito por exigencia de mi madre. Era una canción de moda en ese tiempo y me repugnaba sentirme utilizado de esta manera; ¿por qué tenía yo que cantar?, ¿quién ganaba algo con eso? Era por darle el gusto a «tu pobre madre», como decía mi pobre padre; esa madre que siempre estaba enferma y a la que siempre había que cuidar, siempre que no estuviese con sus deplorables amigas. Pedí como clemencia que me dejaran cantar desde el otro cuarto y condescendieron a mi pedido, tal vez por temor a que, acorralado, me liberara por audacia de la trampa en que estaba.

Mentiría diciendo que Aurelia me asustó con la amenaza de su muerte. Estaba simplemente asustado y eso es todo y me resultaba difícil precisar por qué. La prueba es que al día siguiente me había olvidado de muchos terrores y, como un niño de carne y hueso, saltaba y jugaba a los piratas y reparábamos la «americana» con mis primos. La americana tenía las ruedas amarillas y cuatro asientos: justamente lo que necesitábamos para pasearnos como verdaderos señoritos por las calles del pueblo. Atamos un lindo caballo, ahuyentamos a dos primos débiles y cargosos, para los cuales —además— no disponíamos de lugar, y salimos.

Después se rompería definitivamente y nunca más podríamos volver a la americana y debimos conformarnos con las bicicletas y correr por las calles del pueblo, durante una semana. Fue entonces, después de esa semana de ciclismo, que llegó Adolfo, otro primo, y todos tratamos de disimular. Nunca llegaríamos a hablar del asunto, ni siquiera cuando fuimos juntos al campo. Todos sabíamos perfectamente lo que había pasado y por eso nadie habló durante todo el viaje; en silencio mirábamos por las ventanillas, como si el campo, el polvo, el eterno, el interminable, pudiera diferir las cosas o corregirlas.

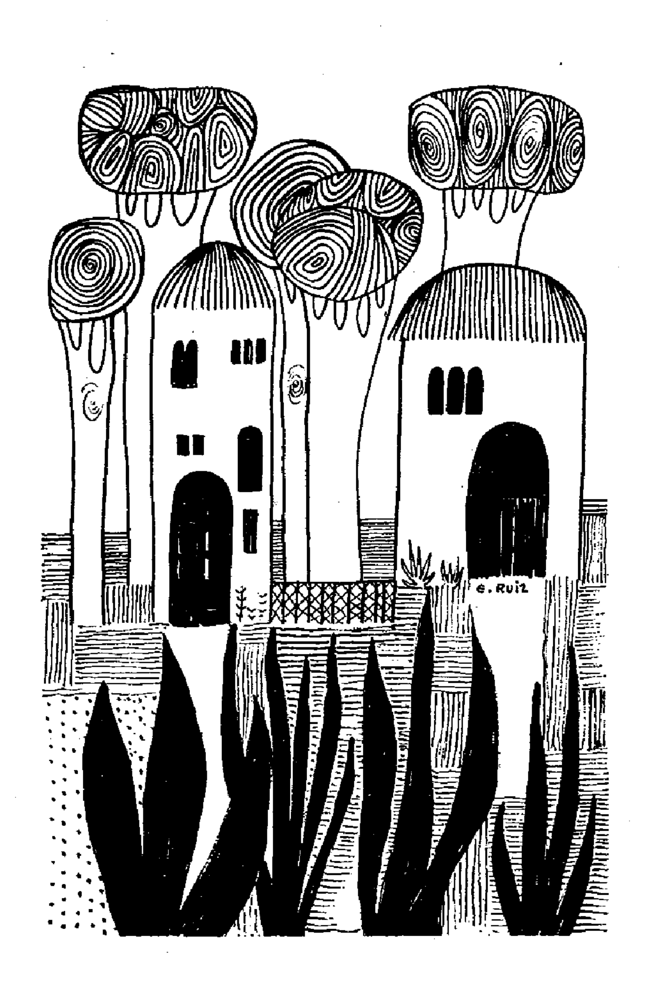
Al llegar a «El Hinojo» era más de mediodía y pesaba el calor, pero todos quisimos comer en las galerías y no entrar en la casa; ni siquiera durante la siesta; preferimos salir al montecito y andar vagando y planear cualquier cosa: una visita a un puesto alejado, una caza de lechuzas para esa noche. También visitamos el galpón de los peones durante esa larga siesta, elegimos los caballos y, cuando aflojó el calor, salimos al campo, olvidando la casa a la que todavía no habíamos entrado. Adolfo iba a nuestro lado en silencio y nadie le pregun-

taba «¿qué te pasa»?, porque todos sabíamos muy bien qué era lo que le pasaba y hasta éramos condescendientes con él y le dejábamos no más el rosillo que todos preferíamos y también ese bozal con guarniciones de plata. Cuando fuimos a apartar hacienda nadie habló de las dos Esmeraldas, madre y hermana de Adolfo; ni antes, cuando visitamos ese puesto alejado. En cambio entramos en la hacienda y hablamos de lo alto que era el reservado, al lado de nuestros menudos caballitos criollos. Al llegar al molino, ayudamos a nuestro tío, el caudillo, con los potros que debía vacunar contra la meningitis; después hubo que marcar ese lote que habíamos apartado en los potreros y que esa noche era embarcado para Olavarría. La faena no hizo olvidar a las Esmeraldas; hasta Adolfo apareció mezclado en el entusiasmo de ese trabajo que era deporte para nosotros, e irrumpió en el potrero arando en el barro y en el estiércol con su alpargata —como si esquiara en el agua—, detrás de un novillo que hacía un momento nomás, había enlazado con irreprochable destreza. Y ese potro enorme que, por no resignarse al brete, lo saltó de costado y pasó sobre mi cabeza y la del caudillo. Nunca podré olvidar esos dos incidentes del día: el novillo corriendo de un lugar a otro del potrero y la panza del animal pasando por arriba, como un aeroplano. Después volvimos cansados a la casa. Nuestro tío estaba satisfecho de lo «hombrecitos» que éramos esos cuatro niños de nueve años. En la casa nos esperaba el café con leche, y, muertos de cansancio, nos olvidamos del doble problema de las Esmeraldas, y entramos.

Se adelantó una mujer y abrió algunas ventanas y entró a la casa un poco de luz. La mujer estaba al tanto de lo que pasaba y por eso se movía un poco nerviosa. Era una vieja que parecía un espantapájaros son su enorme sombrero de paja: creo que se llamaba Teléfora, y si no era ése, con seguridad tendría un nombre folklórico bastante parecido. Adentro estaba todo enfundado: los sillones, las sillas; no había tierra, pero el aire estaba enrarecido y con olor a madera. Adolfo se puso nervioso y tosió y Teléfora, temiendo que pasara algo, abrió la puerta que daba al patio central de la casa, y fue mucho peor: la parra había soltado las hojas y el suelo estaba cubierto por una especie de alfombra quebradiza y amarilla. Miramos ese patio y yo no recuerdo bien si tuvimos miedo, si llegamos a darnos cuenta que teníamos miedo por ese asunto de las Esmeraldas o por alguna otra cosa; el hecho es que en seguida salimos de allí con un farol y con un rifle y nadie pudo cazar lechuzas y cuando estuvimos de vuelta, ya estaba lista la cena y entonces comimos y después nos fuimos a la cama can-

sados como animales y más tarde nos despertaría ese par de tiros y los perros y todo ese escándalo que, según nos enteraríamos a la mañana siguiente, habían provocado unos ladrones de gallinas; y ese inevitable deseo de orinar que colmaba ya las dos o tres escupideras que había en la habitación y Adolfo, haciéndolo a través de las rejas de la ventana; y la risa nerviosa de todos y luego tener que hacerse el dormido, pero pensar ya inevitablemente en las dos Esmeraldas, en la hermana y en la madre de Adolfo, muertas para siempre un par de semanas atrás, un poco antes una, otra un poco después, con algunos días de diferencia, con sus edades distintas, unos treinta y tantos la madre, la hermana unos cuatro años apenas, es decir, menor que nosotros y que Adolfo, pero sabiendo ya muchas cosas que todavía desconocemos y que nunca estaremos en condiciones de poder contar.

Francisco Urondo
Venezuela, 725
Buenos Aires



HISPANOAMERICA A LA VISTA

NOTAS SOBRE LA NOVELISTICA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA (1)

POR

ALBERTO ZULUAGA OSPINA

I

Para un estudioso del idioma, la literatura es un estilo del acervo lingüístico, especializado a base de estética. En esta oportunidad, aunque sin desconocer los valores artísticos, pretendo detenerme fundamentalmente en los aspectos sociológicos de una parte de la literatura narrativa colombiana.

La novela no posee el mismo valor documental que un relato histórico, pero ofrece una descripción más minuciosa y sutil de los detalles psicológicos, de la atmósfera y de las trivialidades que integran la vida diaria. Quizá la obra literaria no dibuje las líneas generales de la situación de una comunidad, pero, con frecuencia, presenta la vida de gentes comunes y corrientes, más típicas, en cierto sentido, que las figuras históricas.

Alguien ha dicho acertadamente que la verdadera historia de Latinoamérica está en su novela; en verdad, la narrativa hispanoamericana refleja con especial fruición los conflictos entre las culturas nativas y las de europeos y africanos, los antagonismos entre los diversos grupos sociales nacionales y otros problemas regionales específicos.

Precisamente, la concentración en la crítica social con los consiguientes planteamientos más sociológicos que psicológicos, el predominio de temas rurales y de provincia, cierta tendencia al personaje tipo y una notoria preocupación por comprometer también al lector —más interesado, por su parte, en los temas que en la técnica— caracterizan nuestra novelística.

II

A pesar de las fuertes contradicciones en que se debate nuestro país —en Bogotá misma, un buen observador puede apreciar diferen-

(1) Conferencia dictada el 18 de mayo de 1967 en el Colegio Mayor de Nuestra Señora de Guadalupe, Madrid. El autor atestigua la escasez de disponibilidades bibliográficas en España, para el estudio de la literatura colombiana.

cias de siglos entre un peón de hacienda y un obrero de fábrica (2)—, la fisonomía de Colombia ha cambiado fundamentalmente en los últimos años.

El desarrollo capitalista colombiano parte de aquella época llamada por las crónicas «la danza de los millones», entre los años 1925 y 1929, durante los cuales fueron invertidos unos doscientos millones de dólares en lo que los economistas llaman equipo básico—carreteras, ferrocarriles, electrificación, etc., con esto la organización colonial y las viejas formas culturales nuestras comenzaron a derrumbarse (3).

Surgieron la actual industria, los cuadros financieros, el sindicalismo urbano, la clase mediatizadora de las antiguas relaciones personales entre el trabajador y el patrono. Entró el país en la vida moderna con toda la problemática inherente a ella.

La ordenación patriarcal de la familia se arruinó al impacto de fábricas y de oficinas; la antigua generosidad y la honradez comercial se convirtieron en anécdotas del tiempo campesino, se transformaron en «la fiebre del oro» —se sabe, por ejemplo, que entre 1947 y 1949 las cinco más grandes empresas del país: Coltejer, Fabricato, Colombiana de Tabaco, Cementos Diamante, Azucarera del Valle, con un capital de cincuenta y cuatro millones obtuvieron utilidades líquidas declaradas de ciento veintitrés millones, o sea, un promedio de doscientos veintiséis por ciento (4)—, el poeta, el abogado, el sacerdote, dejaron de ser las únicas figuras claves de la sociedad, a su lado apareció el técnico, eficaz aunque huérfano de cultura; el clero, más bien sedentario hasta entonces, comenzó a participar en la acción sindical; la literatura costumbrista, nacida en la perspectiva plácida de un mundo aldeano que se mira a sí mismo y la poesía de romances púdicos perdieron actualidad, dieron paso al documento y la poesía social comenzaron a reflejar un mundo cada vez más desgarrado e incitante (5).

> Nota: Los aspectos sórdidos de la acumulación capitalista y el empobrecimiento de las familias trabajadoras pueden apreciarse, tal vez mejor que en las estadísticas, en novelas como *Hombres sin presente, Casa de vecindad, El pantano,* de Antonio Osorio Lizarazo; *Al pie de la ciudad,* novela desapacible en que Manuel Mejía Vallejo denuncia, amargamente, aunque sin tremendismo, la miseria de las gentes de un arrabal.

---

(2) Véase Gerardo Molina: *Proceso y destino de la libertad.* Ediciones Universidad Libre. Bogotá. Especialmente el capítulo «Contribución al estudio de la libertad en Colombia».

(3) Véase Darío Mesa: *Los últimos treinta años de nuestra historia.* Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia.

(4) Véase Rafael Baquero: *La economía nacional y la política de guerra.* Bogotá.

(5) Cf. Nota núm. 3.

En ningún momento esa evolución del país ocurría en forma equilibrada; en el fondo de esa nación burguesa pervivían un país agrario, unos partidos políticos policlasistas, basados en «odios heredados», y determinados por grupos burocráticos dedicados a luchar por el control del Estado concebido como un botín presupuestal. Esa áspera lucha determinó la aparición del siniestro fenómeno de la violencia, que nos ha merecido a los colombianos la marca de bárbaros.

Hace apenas una semana, en un informe sobre las guerrillas en Hispanoamérica, una revista española encabezó el comentario acerca de Colombia, de esta manera:

> «Colombia, el país de la alucinante violencia, le llaman algunos. Razones para la definición se encuentran en la bárbara guerra civil de cinco años, a partir del asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Trescientos mil muertos se cosecharon» (6).

La violencia en Colombia no fue propiamente una guerra civil, ni duró cinco años, ni ocurrió exactamente a partir del asesinato de Gaitán, ni es seguro que los muertos hayan alcanzado a trescientos mil, ni, mucho menos, los hemos considerado como una cosecha.

III

Considero necesario estudiar ese hecho con un interés patriótico de superación, con ánimo de tener un diagnóstico acertado de Colombia. Anoto previamente que ese fenómeno no ha sido insólito en la historia humana; se ha repetido en todos los tiempos y, quizá, en todos los rincones de la tierra; con sobrada razón alguien ha dicho que «la violencia es la partera de la historia».

Ese proceso de destrucción en su fase caótica, incontrolable, ocurrió en Colombia en dos épocas: entre 1950 y 1953, y entre 1955 y 1958; antes de 1950, como en otras épocas, tuvieron lugar conflictos teléticos, asonadas, crímenes que han sido una explosión de frustraciones colectivas acumuladas (7).

Desde luego, los estudiosos han anotado múltiples causas a la violencia: la ferocidad de las organizaciones tribales precolombianas, las crueldades de la conquista, la eclosión de violencia durante la emancipación, la interpretación partidista de la historia, la opresión secular

---

(6) «S. P.»: *Las guerrillas en Hispanoamérica*. Madrid, 7 de mayo de 1967, página 26.

(7) Véase Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña: *La violencia en Colombia*. Dos tomos, Ed. Tercer Mundo. Segunda edición. Bogotá, 1962.

de que ha sido objeto el campesino, el sectarismo político, la impunidad, la avidez inescrupulosa de quienes la aprovecharon como medio de enriquecimiento, el machismo tropical, el ejemplo de las pavorosas orgías de sangre que acababan de sufrir algunos países europeos.

Siendo así, que la violencia ha estado empotrada en la estructura tradicional de la sociedad y en los patrones culturales nuestros, sólo basta señalar los factores desencadenantes; para ello me permito transcribir dos declaraciones: una extraída de un estudio titulado *Criminalidad,* publicado por el Estado Mayor de la Policía Nacional en 1959: «El empleo de la policía como fuerza de choque para garantizar triunfos electorales y respaldar autoridades sectarias fue, a nuestro criterio, la causa mayor de la violencia» (8) y la otra extraída de los Anales del Congreso, 6 de septiembre de 1962, en un debate protagonizado por el ministro de Guerra: «Todos sabemos cuál es el origen de la violencia en Colombia (...); quién ha impuesto a esa masa ignara (...), a esa masa que no ha tenido redención, ese morbo de la violencia. Y sabemos que no fueron las Fuerzas Armadas las que dijeron a los campesinos que fueran a matar para ganar elecciones..., sino los representantes y los senadores y los políticos colombianos» (9). Los comienzos podemos datarlos en 1946, cuando comenzaron a ocurrir conflictos considerados como retaliaciones de los ocurridos en 1930, año en que había entregado el poder el partido político que ahora lo recuperaba.

En su abrumadora mayoría el elemento humano del conflicto fueron campesinos elementales, de un nivel ínfimo de escolaridad, pertenecientes a la religión católica, exaltados en política, abundantes en el derroche de bebidas embriagantes, sensibles a nuestra música, poseedores de un fino sentido de captación, desconcertante capacidad de resistencia. Ignorados por los grupos dirigentes —quienes sólo se han acercado a ellos con propósitos demagógicos y de explotación económica—, estos campesinos colombianos viven en grupos vecinales llamados veredas; allí sostienen sus actividades laborales, desarrollan un rudimentario sentido comercial, aprenden la filosofía de lo práctico, encuentran afinidades psíquicas, emoción vital, amigos, novia y esposa, sufren el proceso natural de actitudes y hábitos y hallan relaciones sociales que forjan al ciudadano (10).

Sobre este elemento humano se ensañó el jinete apocalíptico de la violencia; de él surgieron también los grupos que actuaron física-

---

(8) Citado por Mons. GERMÁN GUZMÁN y otros: *La violencia en Colombia,* tomo 2, p. 35.

(9) *Ibídem,* tomo 1, p. 389.

(10) *Ibídem,* tomo 1, p. 151.

mente en el conflicto: las ágiles guerrillas, las burdas cofradías de mayordomos, las frecuentemente sádicas tropas oficiales, las feroces cuadrillas de bandoleros y la siniestra organización de los pájaros, definida como un Ku-Klux-Klan criollo de pavorosa eficacia letal.

El curioso puede encontrar crónicas rojas de los hechos en los alegatos jurídicos, en los estudios sociológicos, en las pastorales de obispos, en periódicos y aun en las novelas que se han ocupado del tema.

IV

Pronto comenzó a aparecer la literatura-testimonio del odioso conflicto. Pero aunque podemos registrar más de medio centenar de novelas, ensayos, poemas en prosa (11), pocas obras han alcanzado el nivel de auténticas creaciones literarias.

Algunas, en el título mismo, anuncian su carácter documental y aun panfletario: *Marea de ratas,* de Arturo Echeverri Mejía; *Lo que el cielo no perdona,* de Ernesto León Herrera (seudónimo de F. Blandón Berrío); *Los cuervos tienen hambre,* de Carlos Esguerra Flórez; *Tierra asolada,* de Fernando Ponce de León; *Tierra sin Dios,* de José Ortiz Márquez; *Viento seco,* de Daniel Caicedo; *Guerrilleros, buenos días,* de Jorge Vasquez Santos..., interesan más por los hechos relatados que por la conformación propiamente literaria. Buena parte de estas novelas surgió como producto del choque emocional ocasionado por los acontecimientos; muchas fueron escritas al calor del odio; casi ninguna escapa al sectarismo ideológico y no faltan las que parecen mera expresión de un detestable regusto por escenas aberrantes.

Pero también el lector exigente encontrará verdaderos valores literarios en títulos como: *La ciudad y el viento,* de Clemente Airó; *En Chimá nace un santo,* de Manuel Zapata Olivella.

> En esta novela el autor logra superar el documentalismo descarnado, casi de crónica, propio de anteriores producciones novelescas suyas —como *Corral de negros, La calle diez, Detrás del rostro*—, en que describía escuetamente realidades sociales tremendas: prostitución, crimen, niñez desamparada, etc.

En *En Chimá nace un santo* encontramos un pueblo alienado por el mito y el crimen; en ella, la videncia es presentada como consecuencia directa de la ignorancia y el fanatismo religiosos; de esta novela

(11) G. Suárez Rondón: *La novela de la violencia en Colombia,* Bogotá, 1966. En esta tesis de grado, presentada en la universidad javerieana, el autor menciona 40 novelas sobre esta temática, publicadas entre 1951 y 1965.

ha dicho Néstor Madrid Malo que «es una obra goyesca, donde el barroco de las situaciones se atempera con la sobriedad del estilo» (12).

En *El Cristo de espaldas,* la mejor creación de Eduardo Caballero C., encontramos a un cura joven, sincero, enfrentado —como en una terrible pesadilla— a gamonales, a un cura viejo palurdo, a un obispo ladino, a feligreses fanáticos y estúpidos, en un poblado de los Andes orientales. Por supuesto, el joven sacerdote fracasa, de acuerdo con la proporción de las fuerzas enfrentadas; resulta incapaz, como la religión católica frente a la violencia colombiana.

En *Sin tierra para morir,* de Eduardo Santa, el lector encuentra prácticamente todos los elementos del conflicto: un pícaro terrateniente que se enriquece ilícitamente; un hijo suyo, típico granuja de pueblo, que ejercita entre las campesinas de la región las aberraciones aprendidas en la ciudad; un corregidor que asesina «por ver hacer gestos»; una comunidad de campesinos diezmados diariamente, sin esperanza de que la justicia los proteja, desplazándose a las ciudades para convertirse en pordioseros o en mano de obra barata. «Esta novela deja en el lector un espeso sedimento de amargura» (13).

En *El gran Burundún Burundá ha muerto,* de Jorge Zalamea, la ironía política y la crítica social llegan a su más alta expresión; el autor arremete contra la degeneración del gobernante, encarnada en la figura de un dictador tropical. El gran Burundún es, por antonomasia, el tirano; participa con creces de las características de cada uno de ellos: es fanático, charlatán, megalómano, taimado, cruel agorero, mojigato. Desde luego, la virulenta sátira de Zalamea se inspiró en motivos colombianos, pero se proyecta hacia un plano general de expresión, los personajes y las situaciones son simbólicos; en ningún momento desciende al plano de la diatriba personal (14).

El eje del poema son los funerales del gran Burundún «en la avenida más larga y más ancha del mundo». La muerte, como término de la vida humana, permite un enjuiciamiento de la totalidad de la obra del individuo, y eso es lo que hace Zalamea con Burundún y con cada una de las instituciones representadas en el desfile de funerales —incluso con el partido único, el más contundente instrumento de poder y de opresión, formado, en general, por gente joven para

---

(12) «Estado actual de la novela en Colombia». *Boletín Cultural y Bibliográfico.* Vol. IX, núm. 5, p. 887. Bogotá. También Eduardo Camacho ha publicado buenos panoramas de la novelística colombiana actual. Véase, especialmente, *Revista Letras Nacionales.* Bogotá, agosto 1966.

(13) Véase Suárez Rondón: *Op. cit.*

(14) Véase el prólogo a la última edición de *El gran Burundún Burundá ha muerto.* (No recuerdo la fecha ni la editorial.) Bogotá. Esta obra es más bien un poema en prosa que una novela, propiamente.

que el ímpetu de la mocedad se transforme en el más crudo fanatismo.

Los funerales terminan en una despavorida desbandada, en un impresionante silencio; el gran Burundún es un enorme papagayo de papel, ahora torpemente erguido en su ataúd. En medio de la lobreguez, el único vestigio de humanidad se encuentra en la risa del caballo de Burundún; el animal, consumada la farsa, torna con paso bailarín a la ciudad vacía.

El autor contrasta acertadamente la condición de pureza de los irracionales con la ruindad de los hombres.

El tema esencial de este poema es la palabra libremente articulada, sagrado atributo humano, burdamente violado por Burundún.

Considero a Zalamea como el más caracterizado de nuestros actuales escritores; en *El gran Burundún Burundá ha muerto* despliega los recursos de la retórica tradicional —exclamaciones, enumeraciones, reiteraciones frecuentes, paralelismos sintácticos— y multiplica los períodos sinonímicos, las aliteraciones afortunadas, los adjetivos de color, las onomatopeyas —hay en el poema un párrafo que es un valioso recuento de verbos onomatopéyicos del español, que no siempre han encontrado equivalente en las traducciones (para cuarenta y uno que tiene el mencionado párrafo, el traductor alemán encontró cuarenta y uno, pero el francés, apenas treinta y dos, y el checo, treinta y nueve)—(15).

Abundancia verbal y de citas eruditas, escasez de condensación, tono altanero, rabioso, son rasgos característicos de la poesía de Zalamea; definida como para ser oída al aire libre, ella es la antítesis de la poesía de cámara; afortunadamente el barroquismo de este escritor no ahoga el concepto, lo reitera y aun lo delimita. Veamos una muestra:

> «¿Será menester detallar aquí las desusadas y desmesuradas empresas del gran Burundún-Burundá?
>
> Que vengan sus guardias de asalto, sus tropas de choque, los jefes de la policía, las cuadrillas seleccionadas de sus caciques, su mercenario Estado Mayor. Que vengan sus amarillos sacerdotes, sus amoratados verdugos, sus verdes delatores, sus negros matones, sus rojos escribanos, sus azules exactores, sus blancos sepultureros... y embocinen todos ellos sus trompas hacia el cielo.
>
> Y cuando su trompetería haya creado el universal, expectante silencio, que se congreguen en torno al féretro los millones de sus vasallos y, sopesando bajo las vestiduras sus calabacines de castrados, en bestial coro aúllen, rujan, chiflen, jadeen, ladren, graznen, ronquen, balen, cacareen, relinchen, tosan, berreen, roznen, bufen, croen, zumben, eruc-

(15) *Ibídem.*

ten, rebuznen, mujan, carraqueen, chillen, himplen, piten, gruñan, venteen, trinen, mayen, cloqueen, píen, gargaricen, crotoren, gañen, silben, voznen, gangueen, resuellen, pujen, gorjeen, parpen, bramen, ululen ... en póstumo homenaje y detallada necrología del gran charlatán que comenzaba a hacer la felicidad de los pueblos con la abolición de la palabra articulada...

Como hez que tras sí perdiesen todas aquellas corporaciones castrenses, eclesiásticas y civiles, desfilaban finalmente los tolerados desechos de la palabra; eslabón indispensable entre la época fatídica de los lenguaraces y la edad de oro del gañido:

¡Aquellos postillones de la pluma, aquellos jaleadores de la oratoria! Hongos de las redacciones periodísticas, piojos de los pasillos del Congreso habían sido los sacapruebas en las noches de El Escribidor; habían formado la claque en los días del Gran Vociferante.

Estafetas del chisme, lacayos del rumor, correveidiles de la calumnia, estilistas del «se dice», aurigas del escándalo, husmeadores de sábanas, correos del anónimo... se disputaron horneros de la fragua en que se reducía a cenizas la vieja casa. Y pararon luego en simples mozos de gabela.

Y ahora, verdes de envidia, amarillos de despecho, grises de miedo, relegados en la hora del botín y relegados en el orden del desfile, resultaban idénticos a sí mismos.

Eran...

Los que no son paridos, sino exudados. Los que nacen del escupitajo de una pluma que se hiende, del descuido de una escoba que se apresura. Los que brotan como una urticaria sobre esas cosas sucias e innominables que se olvidan en los rincones de las casas y que se tornan agrias y mohosas y estorbosas y malolientes en esos rincones: una nata de leche, media naranja mondada, una espina de pescado, un mechón de pelos, un hueso de aceituna, un algodón sanguinoso, un troncho de zanahoria, una piltrafa de carne.

Hijos del moho, bastardos del polvo, duendecillos de la basura, orín de las cuchillas de afeitar, liendres de los poderosos, ladillas de los botarates, caspa, sudor, hedor de los que mandan, lívidas efímeras de las pesadas aguas de las alcantarillas.

En una crónica verídica, como es esta, no se puede decir que estos engendros desfilaran: manaban. Como manan la pus y el menstruo: nauseabundo rescate de la vida limpia y sana» (16).

V

He encontrado aquí en Madrid, publicadas en Ediciones Destino, dos obritas de esta temática. Vamos a comentarlas:

El día señalado, galardonada con el premio Eugenio Nadal en

---

(16) Anoto mi agradecimiento para con Adiela Botero, bibliotecaria del Colegio Nacional «Francisco José de Caldas», Colombia, por haberme enviado oportunamente el texto anterior, copiado a máquina.

1963. Esta novela nos hace sentir la fatídica vida de un pequeño poblado sometido a la tensión de la violencia política y de sus secuelas.

El día señalado es el de la venganza de un forastero, quien ha vivido para matar al hombre que arruinó el destino de su madre; y es el día de la venganza de los guerrilleros, que, acantonados en las laderas de un páramo vecino, esperan la oportunidad de acribillar las tropas del gobierno.

La hora de la vindicta va llegando poco a poco entre un bien combinado desfilar de personajes-exhombres (tahúres, matones, guerrilleros, ejército) cometiendo fechorías en ronda diabólica, siguiendo la ley del más fuerte; todo en un ambiente atinadamente descrito.

El tedio, el odio, el silencio aburrido son los signos de la vida de aquellas gentes «obligadas a ser dobles para salvar el pellejo»; endurecidas por cierto fatalismo, cierto cariz de éxodo, cierta marca de condenación. El autor nos dice que «hasta en los niños se notaba una esquivez enfermiza, en todos un miedo con indiferencia, una ruptura de los más puros resortes humanos» (p. 33).

Aunque haya sido producto de la fusión de tres cuentos, *El día señalado* presenta una estructura unitaria; los elementos —todos de valor novelesco— funcionan coherentemente integrados al conjunto: el gamonal, inescrupuloso pescador en río revuelto; el ama de llaves, traicionera y estúpida; el sargento Mataya, romo y brutal, «contento de que el cumplimiento del deber fuera ligado al delito»; Otilia, envejecida por el alcohol y el deleite alquilado, pero de alma sana, aunque para ella «la vida es una vieja haraposa»; el cura lleno de amor por sus feligreses embrutecidos por el odio; afronta al gamonal para echarle en cara sus rapiñas, al alcalde para requerirlo acerca de los alaridos que salen de la cárcel, a la prostituta para decirle que «la vida podría ser dulce, todo depende de lo que le echemos»; a las notables para advertirles que «el peor enemigo de la religión no es propiamente el ateo, sino el fariseo, el fanático que sublima sus rencores poniéndolos al servicio del cielo».

En este sacerdote, magistralmente trazado por Mejía Vallejo, volvemos a encontrar, implícitamente planteada, la tesis de la impotencia del catolicismo frente al fenómeno de la violencia en Colombia.

Cada parte de la novela tiene un prólogo. Podríamos llamarlos «cuadros de la vida real». El primero es la historia de una pobre lavandera solitaria, cuyo único hijo es asesinado por el ejército, cuando ya era un hombre trabajador. El segundo presenta a un funcionario de la época de la violencia, criminal por acción y por omisión, venal, de conciencia anestesiada por el hábito del delito. La escena truculenta de una maternidad frustrada, con el sadismo más morboso, ha

sido documentada en los estudios sobre morfología de la violencia. El tercero relata la trágica destrucción de un hogar campesino, en el que todo era ingenuo —hasta el nombre de «Guardián», el humilde perro defensor de la casa—; el hombre, después de enterrar a la hija y a la esposa, vivirá marcado a fuego por el odio; su nuevo oficio, de enterrador, con el que figura a lo largo de la obra, parece una exigua compensación de su obsesivo afán de venganza.

Hay una nota de ternura en esta novela: el enamoramiento de Marta, el cual culmina con la entrega, en un cañaveral, al forastero, quien llegó a ganarle primero el corazón.

Finalmente, el forastero desmitifica al gamonal en las riñas de gallos; en tanto que los soldados son acribillados, pues resultó perfecta la coartada de la visita del sacerdote a las guerrillas, planeada por el sepulturero.

El día señalado no describe propiamente escenas del conflicto que nos ocupa, pero éste es el aire que en la novela se respira; por tal razón, para entenderla debemos conocer el contexto histórico de la violencia en Colombia.

Manuel Pacho, de Eduardo Caballero Calderón, relata las peripecias de un curioso personaje, que realiza una caminata de varios días, desde una hacienda llanera hasta el pueblo vecino, con el cadáver de su padre para darle sepultura cristiana.

Comienza con una rápida descripción del asalto por los bandoleros a la casa principal de la hacienda, observado por el protagonista de la novela, orinándose en los calzones, desde las ramas de un mango (véanse pp. 11 y ss.). Y termina con la entrada al pueblo, llevando la carroña a cuestas para que el cura le haga el entierro «con todo lo que se estila para esos casos».

En ocasiones, el autor se desvía de los hechos centrales fabulados para contarnos realidades sociológicas: el relato de un peón a quien asesinos disfrazados de militares «de habían cercenado las vergüenzas con un cuchillo de monte» (p. 156); el formalismo jurídico (p. 185); la táctica de las guerrillas (p. 170); la ineficacia del ejército (p. 175); la ineptitud y avilantez del juez, del comandante, del notario y de los comerciantes a quienes llama «zamuros que remontan el vuelo cuando alguien se lleva el mortecino» (p. 190); aun usos y leyendas folklóricos (pp. 55 y 128). El viejo es el antiguo señor feudal, poetizado y despedido nostálgicamente por Caballero Calderón (véase, especialmente, p. 193).

Por la técnica de hacer el relato: a veces monólogo interior o a veces recurriendo a esa forma media entre narración objetiva y monólogo interior, denominada por los alemanes discurso vivido (erleb-

te Rede) y por los franceses discurso indirecto libre (discours indirecte libre) (17), y hasta por el argumento, se pueden establecer influencias faulknereanas en esta obrita. Quienes hayan leído *Mientras agonizo*, podrían comprobarlas.

El autor conjuga eficazmente los entornos externos y los estados interiores del protagonista; a veces desaparece el narrador, Caballero Calderón, cuando la vivencia existencial de Manuel se presenta de modo directo, por medio del discurso vivido o del monólogo interior (por ejemplo, pp. 116 y 117, en donde se encuentran combinadas ambas técnicas).

La perfecta fusión de recuerdo y presente hace ignorar el tiempo exterior, lo transforma en el tiempo vivencial de Manuel Pacho. Cuando éste marcha solitario por el llano, mientras los zamuros revolotean en torno a la fetidez del cadáver, girones de imágenes del pasado y del presente pasan por su cabeza entremezclándose en una única realidad interior. Este sincretismo de pasado y presente en Manuel Pacho nos hace recordar la teoría de la compresencia existencial del tiempo interiormente vivido, expuesta por Carabellese en *Crítica del concreto*, y por Heidegger en *Ser y tiempo* (18).

La perspectiva del autor, y por lo tanto la nuestra como lectores, se ciñe a la perspectiva del protagonista pero en ocasiones se siente el peso de la mano constructora deteniendo el desarrollo dinámico de la novela. Ese largo recuento de su estadía en el internado de Tunja donde «todo le salía mal, menos lo que hacía en la clase de gimnasia», el enamoramiento de la Maritornes de Sogamoso, el baile y la borrachera en la casa de las señoritas francesas... interrumpen sensiblemente la corriente del relato.

La tesis de la obra, explicada por Caballero Calderón en el epílogo que ha podido servir de prólogo, podría aceptarse pero, tal vez, este relato no nos convence de ella. Ese acto excepcional de Manuel Pacho parece más inútil y grotesco que heroico; además, él no es un hombre común y corriente, sino un engendro muy particular. Para individualizar a su personaje Caballero Calderón acudió al fácil expediente de crear un monstruo: Manuel Pacho tiene «una cabezota cuadrada flanqueada por orejas de murciélago peludas y entorchadas» (p. 31); nuca erizada de cerdas (p. 30); jeta y dientes de caballo (pp. 70 y 135); patas grandotas cuadradas, con los dedos gordos bien despegados por la costumbre de engarzar en ellos los estribos del arco de montar a caballo (p. 33); «manazas de gorila que podían destripar

---

(17) Véase HEINZ BECKER: «Para un estudio analítico del *Ulises* de Joyce». *ECO*, número 28. Bogotá, agosto 1962.

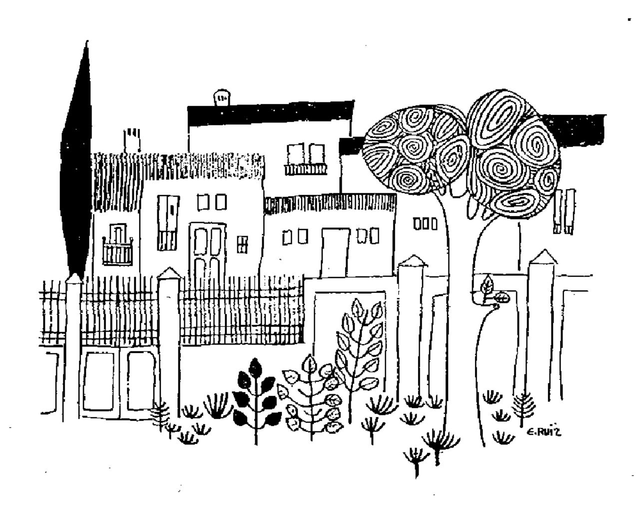
(18) Véase EUGENIO COSERIU: «El futuro romance», en *Revista brasileira de filología*.

una nuez de coco como si fuera una cáscara de huevo» (p. 94); no sabía ni podía bailar (p. 70); ni podía cantar joropos ni galerones. «Tenía una voz ronca y desapacible como el mugido de un toro que acaba de dejar de serlo» (p. 15); y, por contera, pues «no tenía facilidad de palabra», no podía expresar las imágenes que lo seguían como los zamuros, a los que entretenía echándoles pedazos del cadáver.

Esta novelita, *Manuel Pacho,* vale pero quizá no para lo que el autor se propuso. En todo caso, conviene destacar que Caballero Calderón, en *Manuel Pacho,* tomando una situación característica del realismo social, hace una defensa del ser humano desvalido y amenazado en su propia existencia.

Este relato, como las otras obras que comentamos someramente, se libra de la determinación temporal a que está condenada la literatura meramente testimonial, tan frecuente en las épocas de conflictos sociales intensos.

Alberto Zuluaga Ospina
Instituto «Caro y Cuervo»
Bogotá (Colombia)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

LAS CARTAS POLITICO-ECONOMICAS AL CONDE DE LERENA

Es bien conocida la literatura en torno a la paternidad de las *Cartas político-económicas al Conde de Lerena.* Muchas veces obras anónimas geniales, o que se presentan a primera vista como tales, suelen despertar un interés especial, en determinadas épocas, y originar discusiones en cuanto a los posibles autores. Las *Cartas* citadas no responden al tipo de obras anónimas señaladas y, sin embargo, han dado lugar a que algunos historiadores hayan dedicado su tiempo a investigar quién pudo ser el autor de las *Cartas.* Esto se debe, en buena medida, al hecho de que en 1878 Antonio Rodríguez Villa publicase una copia de las *Cartas* realizada, según parece, en 1828 y las atribuyese al conde de Campomanes (1). La edición de Rodríguez Villa fue reseñada por autor anónimo en la *Historische Zeitschrift,* en el año 1879 (2). Desdevises du Dézert, en 1897, afirmaba que las *Cartas* «consagraban definitivamente la gloria de Campomanes» (3). Desde las fechas citadas, la paternidad de las *Cartas* fue atribuida a Campomanes, salvo por algunos hombres de letras, que conocían bien el estilo del presidente del Consejo de Castilla y su pensamiento económico y político.

Menéndez Pelayo, en 1881, ya puso en duda que fuese Campomanes el autor de las *Cartas* (4). El propio Colmeiro, en 1861, advertía que las *Cartas políticas y económicas* parecían ser de don León de Arroyal (5). Menéndez Pelayo, además de señalar en los *Heterodoxos* que las *Cartas* no podían ser de Campomanes «ni por las ideas ni por el estilo», escribía a Morel-Fatio, en 1904, lo siguiente:

---

(1) *Cartas político-económicas escritas por el Conde de Campomanes, primero de este título, al Conde de Lerena.* Publicadas, con una introducción, por A. RODRÍGUEZ VILLA. Madrid, 1878; XXXVI + 286 pp.

(2) *Historische Zeitschrift,* XLI (1879), 360-361.

(3) *Revue Hispaniques,* IV (1897), 240-265.

(4) MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de los heterodoxos españoles.* Ed. de Madrid, 1930; VI; p. 274, nota.

(5) MANUEL COLMEIRO PENIDO: *Biblioteca de los economistas españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII.* Madrid, 1880. La primera edición de esta obra fue publicada en las *Memorias de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas,* I (1861), 33-212.

«Sospecho que son de Arroyal las curiosas *Cartas políticas* que Rodríguez Villa publicó a nombre de Campomanes. Recuerde usted que una de estas cartas está fechada en Vara del Rey, 1787. Precisamente en este pueblo de la provincia de Cuenca, que no sé si sería su patria, residía Arroyal cuando terminó sus escolios a los Dísticos de Catón, 1787. El espíritu de las *Cartas* y el de *Pan y Toros* me parecen uno mismo, en lo que toca a la crítica de la antigua monarquía española, aunque en la oración se expresa con más violencia. Usted dará a esta conjetura el valor que pueda tener, si es que tiene alguno» (6).

Julio Somoza García-Sala afirmaba, en 1927, que las *Cartas político-económicas* no podían ser, en modo alguno, de Campomanes: «No son de Campomanes, ni por asomos. ¡Valiente yerro el del señor Rodríguez Villa! Véase lo que el autor dice de sí propio, en la carta IV, página 225, línea 22 y siguientes (7). Pero, singularmente, la credulidad insólita de imaginar que Campomanes, presidente del Consejo de Castilla, con todas sus ínfulas, fuese a tomar en serio a un antiguo mozo de mulas de Valdemoro (Jovellanos, *Diario*, p. 66, 2.ª col.), después tendero advenedizo, como Lerena, es cuanto se puede desatinar en tal materia» (8).

Recientemente, Sánchez Agesta atribuyó también las *Cartas* a León de Arroyal, basándose en las referencias que el autor da de sí mismo en varios pasajes de la obra, «empleado subalterno del ramo de Hacienda, que escribe desde un lugarejo, Vara del Rey» y en la fecha y lugar de las *Cartas* (9). Estas, en efecto, aparecen fechadas, la primera, el 25 de enero de 1786; la segunda, en Vara del Rey, el 2 de marzo de 1787, y las otras tres, en San Clemente, en 26 de agosto de 1788, 13 de julio de 1789 y 4 de enero de 1790. Como advierte Sánchez Agesta, Cabarrús y Campomanes eran, entre estas fechas, director del

---

(6) Carta de MENÉNDEZ PELAYO a MOREL-FATIO, publicada en *Epistolario de Menéndez Pelayo a Morel-Fatio*, C. S. I. C. Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1953. Carta núm. 156; p. 164.

(7) Se refiere a la siguiente frase: «Vuecencia tendrá la bondad de perdonar este y cualquier otro defecto que advierta, haciéndose cargo que ha sido escrita en los intervalos que dejan las tomas de razón y demás menudencias de una contaduría, que hasta ahora despacho solo.» La cita está tomada de la edición de Rodríguez Villa.

(8) JULIO SOMOZA GARCÍA-SALA: *Registro asturiano de obras, libros, folletos, hojas, mapas y ediciones varias, exclusivamente referentes al Principado, que no se hallan en bibliografías anteriores*. Oviedo, 1927; pp. 108-109.

(9) LUIS SÁNCHEZ AGESTA: «Sobre las supuestas cartas de Campomanes al Conde de Lerena». *Boletín de la Universidad de Granada*, XXI (1949), 141-147; y del mismo autor, *El pensamiento político del despotismo ilustrado*. Madrid, 1953; pp. 305-308. Cf. también JEAN SARRAILH: *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII*[e] *siècle*. París, 1954; p. 544, núm. 3.

Banco de San Carlos, el primero, y presidente del Consejo de Castilla, el segundo.

☆

En un reciente estudio, muy documentado, se trata de la paternidad de la *Cartas,* y se dan argumentos de peso que permiten afirmar que el autor de las mismas es en efecto León de Arroyal (10). Después de advertir que las *Cartas* fueron escritas en Vara del Rey, según declara el propio autor en el prólogo, las referencias a este lugar y a otros de las cercanías han hecho pensar que León de Arroyal viviese en dicho pueblo desde el año 1785. El 30 de marzo de ese año, en efecto, León de Arroyal hizo testamento ante un notario de Madrid, y desde esta fecha, algunos documentos prueban que vivió en el pueblecito manchego, donde había residido ya y de donde era natural su mujer. Allí intentó fundar una Sociedad Económica, una Junta de Caridad y mejorar la administración municipal. Desde 1786, Arroyal envía escritos al Consejo de Castilla pidiendo se adopten medidas en relación con las necesidades de Vara del Rey. Todo ello hace pensar que desde ese año Arroyal vivía en dicho pueblo o al menos pasaba temporadas allí (11).

Sin embargo, la prueba concreta que permite establecer la filiación de las *Cartas* es el hecho de que, en ellas, hay referencias a autores que son citados en las *Sátiras* y, sobre todo, un dístico tomado de las *Sátiras,* obra inédita de Arroyal, cuya publicación no autorizó el Consejo de Castilla (12). Todas las coincidencias señaladas permiten, pues, afirmar que el autor de las *Cartas político-económicas al Conde de Lerena* no puede ser otro que León de Arroyal.

☆

Maravall ha puesto de relieve, recientemente, que las *Cartas político-económicas* «contienen la más extremada reclamación de refor-

---

(10) François López: «León Arroyal auteur des "Cartas político-económicas al Conde de Lerena"». *Bulletin Hispanique,* LXIX, núms. 1-2 (enero-junio, 1967), 26-55.

(11) Don León de Arroyal había vivido en Vara del Rey en los años en que trata de fundar allí una Sociedad Económica, y a pesar de que no logró la autorización del Consejo de Castilla, la Sociedad Económica de Madrid le reconoce como director de la de Vara del Rey, en 1781: Archivo de la Real Sociedad Económica de Madrid, Legajo 23, expediente 32; Legajo 28, expediente 52, y Legajo 35, expediente 29. Sin embargo, en septiembre de 1787, León de Arroyal aparece como «vecino de Vara del Rey, residente al presente en esta Corte.» A. H. N. Consejos, Legajo 31.277, expediente 18 (Escribanía de Carranza). En 1786, Arroyal realizó compras de trigo en la Mancha, para el Pósito de Madrid: Archivo del Ayuntamiento de Madrid (Archivo de la Secretaría: 2-129-10). Escribe y firma en Vara del Rey, en diciembre de 1785, una respuesta a la negativa de imprimir las «Sátiras o inventivas contra los vicios en general»: A. H. N., Consejos, Legajo 5.552, expediente 141.

(12) Cf. François Lopez: *Art. cit.,* pp. 52-54.

mas en la estructura política del país, antes de la directa influencia de la Revolución francesa» (13). Y, por otra parte, las *Cartas* constituyen un ejemplo representativo de la tendencia de los *ilustrados* españoles a plantear el problema de la libertad política como resultado de la libertad económica. El autor de las *Cartas,* en efecto, señala que «todo lo que impide el libre uso y circulación de los bienes muebles y raíces, impide los progresos del trabajo y, por consiguiente, el aumento de las riquezas. Toda coartación y dificultad que se pone al comercio interior es un impedimento directo de los fines sociales»

Fuera de afirmaciones semejantes a la citada y de observaciones referentes a la cobranza y administración de las Rentas reales, las *Cartas político-económicas* no tienen interés especial para la historia del pensamiento económico español. La atención que se les ha prestado se explica, fundamentalmente, por el hecho de haber sido atribuidas a Campomanes. Desde que esa atribución fue puesta en tela de juicio, el interés que las *Cartas* despertaron disminuyó en la medida que aconsejaba su valoración objetiva. La reciente aportación de François López permite, dentro de las normas de la crítica tradicional, dar por terminada la controversia suscitada sobre quién podía ser el autor de las *Cartas político-económicas al Conde de Lerena.*—GONZALO ANES ALVAREZ.

(13) JOSÉ ANTONIO MARAVALL: «Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español». *Revista de Occidente,* núm. 52 (julio 1967), pp. 75-76.

EL SIGLO XIX, EN SU DIMENSION ESPAÑOLA

En 1927 escribía don Rafael Altamira: «En cuanto a las generaciones nuevas, las posteriores, y aún diré las muy posteriores a 1898 (porque los hombres de esa fecha, tan traída y llevada aquí, son de mi misma generación, aunque no sean todos de mis mismos años), esas desconocen en absoluto lo que ocurrió en su patria durante el siglo XIX: parte porque nadie se lo enseña; parte, porque desprecian *a priori* aquellos tiempos, sin creer demasiado en los futuros» (1).

De entonces acá, gracias a la tremenda crisis que a este respecto significó para muchas conciencias la guerra civil de 1936-1939, y también al interés cada vez más acuciante por los llamados países sub-

(1) RAFAEL ALTAMIRA: *Salmerón,* art. de 1927, incluido por el autor en *Temas de Historia de España,* II, Madrid, 1929, pp. 59-60.

desarrollados (2), la historiografía española e hispanista ha vuelto sus ojos a las dos centurias preteridas, XVIII y XIX, a las que con razón ha considerado como el arranque inmediato de la vida actual española. Poseemos ahora libros y estudios valiosos, aunque estemos todavía muy lejos de haber abarcado todo el campo de la investigación. El movimiento, fundamentado en esa toma de conciencia, se ha extendido también a otras épocas de nuestra historia, y a su inserción global en el acontecer europeo y universal. Toda nuestra historia —por lo menos en ciertos niveles académicos— se ha puesto en marcha: de la historia política y jurídica institucional hemos pasado a la económica y social. La mirada es más profunda, más rica, de lo que solía serlo hace algunos años.

Pero esto mismo puede tener sus peligros. Si la tendencia hacia lo que suele llamarse historia interna se convierte en moda, automáticamente la banalizamos. Hablar de *estructuras,* dar estadísticas, etc., sin apoyatura en la realidad, diríamos, física de la historia externa, puede ser tan inoperante —y tan deshumanizador— como la clásica lista de reyes y batallas.

Lo justo, pero también lo difícil, es el equilibrio entre las diferentes facetas de la historia de un pueblo, con la mirada puesta en la interrelación entre unas y otras, que fluye constantemente, pues la historia es una —y sólo así tiene sentido—, y lo único vario forzosamente son nuestros métodos de aproximación.

Hoy, la historia también se ha vuelto crítica. La historiografía busca cada vez más amplio radio, geográfico y temporal, para su concepción unitaria del pasado acontecer. Lo que hemos aprendido —y ya es vieja lección— es que sólo la Historia Universal tiene sentido, aunque ya no pensemos en el espíritu deambulante de Hegel; más, que a través de las épocas, cada vez más, la historia misma se va universalizando. Entre la conquista del Anáhuac por los aztecas y la del valle del Guadalquivir por los castellanos no hay parentesco ni relación ninguna; pero ambos sucesos se traban fuertemente cuando unos siglos más tarde los castellanos, con base en Sevilla, llegan a las costas de América y a la meseta mejicana. Los sucesos particulares, como las historias nacionales, son sólo parte de la Historia Universal, y de ella reclaman su sentido. La Historia Universal ya no es concebida como la yuxtaposición de historias particulares, sino que éstas aparecen como partes desglosadas de aquélla.

Para romper precisamente el concepto de Historia Universal como yuxtaposición de historias nacionales o particulares, la historio-

(2) *Vid.* lo que dice C. A. M. HENNESSY sobre el «paralelismo» entre la España del siglo XIX y los actuales países subdesarrollados, en *La República federal en España,* trad. esp., Madrid, 1966, introducción, p. 3.

grafía contemporánea ha buscado la apretada síntesis de más amplios cuadros, que al saltar por encima de los límites tradicionales, y al poner en relación aspectos que eran tratados independientemente ha logrado conclusiones reveladoras. Ejemplo ya clásico es el gran libro de Fendinan Braudel: *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (París, 1949).

Pero junto a lo que los franceses denominan «l'histoire de longue durée» conviene ya, no obstante, que salgamos a la defensa, humanística defensa, de lo que también ellos han denominado «l'histoire événementielle». Con la mirada puesta en la Historia Universal, conviene proseguir la pausada y paciente investigación de los sucesos particulares. Junto al gran paisaje, el pormenor, la monografía. Y la historia nacional; sin olvidar nunca que los hechos requieren su interpretación, y que, mientras prosigue el desbroce de las zonas incógnitas es necesario atreverse a la síntesis moderna y al día.

Respecto a nuestro siglo XIX esta tarea de síntesis ha sido acometida por el historiador inglés Raymond Carr en su libro *Spain 1808-1939* (3), que forma un volumen de la *Oxford History of Modern Europe*. Se trata de un libro ambicioso y nada vulgar, fruto de largos años de trabajo. El autor tiene plena conciencia de las dificultades de su empresa —lo dice en el prólogo—, y de cómo la arquitectura final del libro ha dependido no sólo de su propia investigación —centrada en la historia del liberalismo español—, sino de la historiografía preexistente sobre la que con frase significativa califica de «largely an unmapped region» (p. V). Ha pretendido combinar la historia política con la historia social, dejando casi completamente de lado los asuntos exteriores. La evolución intelectual está también muy someramente tratada, mientras que los aspectos artísticos no han logrado entrada en sus páginas (tan sólo a veces rápidas alusiones).

El título del libro es, pues, excesivo. Las fechas mismas no son muy exactas. Tras una descripción de la estructura económica del Antiguo Régimen, y de sus clases sociales, el libro empieza cronológicamente con la Ilustración, hacia 1760. Pero como el mismo Carr advierte en el prefacio, el peso del libro radica en su parte central, mientras que ambos extremos son tan sólo resumen de ajena elaboración, prólogo y epílogo podríamos decir de la preocupación fundamental de su autor: los avatares, logros y fracasos, del liberalismo español.

Con estas limitaciones, la obra cumplida por R. Carr es espléndida —aunque desigual—, rica de datos y de ideas sugestivas, y está servida

(3) RAYMOND CARR: *Spain 1808-1939*, Clarendon Press: Oxford University Press, 1966, XXIX + 766 pp.

—a lo que puedo juzgar—por una excelente prosa inglesa. Vaya por delante mi homenaje. Sólo un libro de la categoría del que comento, merece una crítica como la que intento hacerle. El mismo Carr promete reconstruir un día más sólidamente las partes dedicadas a la época contemporánea.

Sin embargo, la primera impresión, al abrir el libro, es decepcionante. Empecemos por lo que tiene menos importancia: la transcripción o simplemente la grafía de nombres españoles. Ya en la «Note on place names and proper names» (p. XIII), nos encontramos con Miguel Azaña (y no Manuel). En la p. 7, n. 3, *azotes* por *agotes, vaquieros* por *vaqueiros;* Costa aparece citado (p. 20, n. 3) como J. M. Costa; provincia de Cáceres (p. 26); Martínez Mariana (pp. 74, 96 y 750), quien después es citado solamente como Mariana, etc. Los errores ortográficos se repiten continuamente por todo el libro. ¿Descuido editorial? Seguramente. Es de lamentar tal descuido en una obra como la presente, que hace hablar al autor de Marchilar (Marichalar, p. 204, n. 2), de Baldermero Espartero (p. 255) o de Sendador Gómez (pp. 398, n. 2, y 426, n. 2), entre otros muchos ejemplos. Aunque haya que culpar a la editorial por esta serie impresionante de erratas, acaso el autor haya andado demasiado apresurado en la redacción final. Por ejemplo, el libro de Díaz del Moral, *Historia de las agitaciones campesinas andaluces* (sic., p. 15, n. 2), es citado como publicado en Córdoba-Madrid, 1929, cuando el lugar de publicación es sólo Madrid. Díaz del Moral había pensado escribir varios volúmenes sobre ese tema. El primero y el único a que dio cima trata de Córdoba, es decir que el nombre de esta provincia forma parte del título.

Vayamos a reparos de mayor entidad (e insisto en que el citar mal los nombres españoles resulta, por lo menos, molesto). El siglo XVIII recibe tratamiento acaso insuficiente, pero como es la parte inicial que el autor, en su prólogo, ha calificado de *weak* (p. V), no insistiremos en ella. Tan sólo algunas observaciones, por las consecuencias que de esta parte se proyectan sobre el resto del libro. En la delicada cuestión de si la segunda mitad del siglo XVIII presenció una «revolución burguesa», como quiere Rodríguez Casado, o se trató de un movimiento aristocrático, Carr se inclina, con razón, por esta última tesis. Pero parece dubitativo en sus afirmaciones, como si después de repasar su bibliografía se encontrase un tanto perplejo. Esto ocurre con relativa frecuencia en aquellas partes del libro, en las que la investigación no es de primera mano. Su honradez intelectual, y acaso su posición ideológica, dejan traslucir la duda, y en algunas pocas ocasiones el autor incluso se contradice abiertamente a sí mismo. En el

caso presente Carr (p. 41) parece no compartir la idea de que las sociedades económicas sean creación aristocrática; y más teniendo en cuenta que la subida de precios agrícolas beneficia a la burguesía rural (p. 56), afirmación referida tanto al siglo XVIII como al XIX. Sin embargo, a grandes rasgos el mecanismo parece haber sido el siguiente: el aumento de la población durante el siglo XVIII determinó un aumento en la demanda de productos agrícolas; la tierra empezó a ser más rentable, y de aquí la necesidad que sus propietarios, nobles y eclesiásticos fundamentalmente, sintieron de mejorar los cultivos, de sacar más rendimiento mediante la introducción de conocimientos útiles. Por ello se fundaron las Sociedades Económicas de Amigos del País. El gobierno de Carlos III, interesado en la reforma del Estado, ayudó en la empresa, lo mismo que hicieron toda clase de empleados y —en menor proporción— burgueses, donde los había (4). Es sintomático que durante el siglo XVIII en las ciudades preponderantemente burguesas, Cádiz y Barcelona, no hubo Sociedad Económica. La de Barcelona se fundó en el XIX, durante el trienio liberal.

Carr no cree tampoco que el regalismo dieciochesco se orientase hacia la creación del Estado secular, y alega la peregrina razón de que Carlos III era devoto de la Inmaculada Concepción (p. 76). Sin duda, aquí Carr se deja engañar por su tendencia al «psicologismo», quiero decir, a atribuir demasiada importancia a las intenciones y creencias del individuo protagonista, y no a la repercusión que la acción concertada de un país o de un grupo —cualquiera que hayan sido inicialmente los móviles individuales— ejerce sobre la realidad objetiva. Ante un problema parecido, el de la ortodoxia o heterodoxia de los caballeros vascos (los de la Sociedad Bascongada), Núñez de Arenas recalcó ya en 1926 (5) que aunque Peñaflorida y Altuna fuesen y se creyesen católicos, su acción fue enciclopedista y contribuyó por tanto a echar las bases del Estado liberal. También Maravall recientemente se ha planteado el mismo problema (6), y ha llegado a la conclusión de que la iniciativa aristocrática de las Sociedades Económicas boga en el sentido de la creación de una mentalidad burguesa.

(4) *Vid.* GONZALO ANES ALVAREZ: *España durante el siglo XVIII: Auge económico y permanencia de estructuras tradicionales,* Anuario del Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Rep. Argentina, núm. 7, 1964, pp. 113-125. Del mismo: *Coyuntura económica e «ilustración»: Las Sociedades de Amigos del País,* en *El P. Feijoo y su siglo,* Oviedo, 1966, pp. 115-133.

(5) MANUEL NÚÑEZ DE ARENAS: *Un problema histórico: La heterodoxia de los caballeros vascos,* Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Santander, 1926. Recogido en el volumen *L'Espagne des Lumières au Romantisme,* París, 1963, pp. 15-34.

(6) JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español,* en *Revista de Occidente,* julio 1957, pp. 53-82, especialmente las pp. 59-60.

Lo mismo podríamos decir del impulso dado por Carlos III al estudio del derecho natural y de gentes: entendido como apoyo a la Ilustración absolutista, acabó siendo escuela de liberales (7).

Una de las notas más curiosas del libro de Carr es su tendencia a encontrar «identidades», entre diferentes momentos de la historia contemporánea española. Todo se repite. Acaso un observador extranjero, desde otra tradición, pueda reconocer, mucho más que un nacional, el aire de familia de diferentes acontecimientos escalonados en el tiempo. Pero la tendencia puede ser excesiva, si con ella se borra el «color local», es decir, temporal e intransferible de los hechos. Así, por ejemplo, para Carr, la pugna dieciochesca entre golillas y aristocracia militar es un *foretaste* de la lucha decimonónica entre militares y civiles (p. 44). Pero entre una y otra situación ha tenido lugar la guerra de la Independencia, ha desaparecido el ejército aristocrático del Antiguo Régimen, y la sociedad en conjunto se ha transformado poderosamente. Poner el acento en la identidad indica quizá una pérdida de pulso histórico. La revolución de 1820 es comparada con las de 1854 y 1868 (p. 129), y también con 1936 (pp. 137-138 y 140). La primera guerra carlista *recuerda* la de 1936-39 (p. 155). 1835 = 1936 (p. 174). La revolución barcelonesa de 1843 lleva también a pensar en 1936 (p. 232). 1868 = 1936 (p. 649), etc. No niego que, *mutatis mutandis,* todas esas comparaciones sean lícitas. Pero lo que falta es la visión dinámica de una sociedad que, a través de esas y otras alteraciones, marcaba su camino. La repetición continua de la fecha 1936 indica que Carr la ha tenido muy presente al trazar la historia del siglo XIX; pero en esta visión unitaria falta una comprensión de las sucesivas «incorporaciones» que desde 1808, por poner una fecha inicial, sacuden el cuerpo político y social de España.

De aquí su incomprensión del jacobinismo español, tal como se manifestó, y de que al hablar de la introducción del krausismo le parezca bizarra, accidental y disparatada (pp. 301-302).

España es, o ha sido, sobre todo, pueblo, aldea. Para saber cómo son estos pueblos sobre los que descansará el caciquismo y todo el sistema político de los siglos XIX y XX, Carr envía al lector al libro de J. A. Pitt-Rivers, *The People of the Sierra* (p. 59), excelente descripción de la estructura social de un pueblecillo andaluz, Alcalá de la Sierra, situado en las montañas entre Ronda y Jerez. Es decir, un pueblecito andaluz es tomado como ejemplo y modelo de todos los pueblos españoles. Esta clase de sinécdoques son frecuentes en Carr; así cuando habla, por ejemplo, de «the *comunero* rebellion of Pa-

(7) *Vid.* RICHARD HERR: *España y la revolución del siglo XVIII,* trad. esp., Madrid, 1964, especialmente las pp. 144-151.

dilla» (p. 74); o cuando al hablar de que los liberales, mientras trataban de introducir en España el individualismo económico de la Revolución Francesa, alegaban estar restableciendo el Fuero Juzgo (p. 100): en realidad hablaron en general de la antigua legislación española, y no se limitaron ni mucho menos al código visigótico; o cuando dice que un sólo hombre, Riego, es responsable de que en 1820 volviese a proclamarse la Constitución del 12 (p. 128). Esto parece incidir un poco en la vieja cuestión de la nariz de Cleopatra. Veamos otro ejemplo: en la p. 478 se nos dice que el orgullo de Maura destruyó su propio partido y marchitó las esperanzas de gobierno parlamentario en España. Sin negar la enorme personalidad de Maura, y su responsabilidad, ¿no habrá razones objetivas, en la índole misma del Estado de la Restauración y en el propio partido conservador, para explicar los hechos? Una vez más hemos tropezado con el «psicologismo» de Carr. En todas las revoluciones y en las guerras carlistas, su explicación favorita —junto a otras, afortunadamente— es la avidez de empleos de los revoltosos. (Y, sin embargo, esta misma avidez de empleos, que naturalmente no niego, pero que no lo explica todo, podría haber sido objeto de meditación profundizada. ¿Qué sociedad es esa, en la que abundan los afanosos buscadores de empleo y los míseros cesantes?) Siempre los motivos privados (por ejemplo, los pronunciamientos antiabsolutistas del período 1814-1820) (pp. 125-126). Así se empequeñece el relato.

Por eso también lo mejor de este libro es el estudio de las personalidades en política, o la de grupos minoritarios, privilegiados, dentro del conjunto de la sociedad. A partir de la muerte de Fernando VII, el porqué del partido cristino, la división de los liberales en moderados y progresistas, las intenciones de Mendizábal y de los compradores de bienes nacionales, Espartero y Narváez, O'Donnell, las andanzas de Prim como conspirador, Cánovas, y más tarde, Silvela y Maura, lo mismo que los retratos que hace de republicanos, anarquistas y socialistas, y de reformistas católicos: todos estos temas le dan ocasión para escribir páginas magistrales, de las que mucho tenemos que aprender.

No obstante, la incomprensión inicial del liberalismo en su fase naciente le lleva a lo largo de todo el libro, junto a brillantes planteamientos, a soluciones conservadoras. El liberalismo español, para Carr, careció de originalidad de pensamiento (los que más se aproximan a pensadores originales, según él, son Martínez de la Rosa y Alcalá Galiano, p. 160). Pero aunque es evidente que el ejemplo francés primaba —y no sólo entre diminutas minorías (p. 73), como cree Carr—, y que España no dio en esta época grandes pensadores de teoría polí-

tica, en la primera y segunda época constitucional hubo españoles que sintieron la necesidad objetiva de la revolución; y que, discípulos de Francia y de Inglaterra, pensaron los datos revolucionarios desde la circunstancia española. Es decir, que fueron originales. Lo mismo que en Francia, la revolución liberal burguesa usaba un lenguaje no limitado a su clase: se trataba de hacer la felicidad de todos mediante la libertad. Para triunfar de las clases aristocráticas, las del Antiguo Régimen, los liberales necesitaban extender su revolución al pueblo —o bien, pactar con el Antiguo Régimen y falsear la propia revolución liberal—. Las dos tendencias se dan en el Trienio Constitucional (exaltados jacobinos y moderados), aunque en definitiva y para todo el siglo, triunfe la segunda. A Carr le parece más europea, más grávida de pensamiento la actitud moderada, es decir, la que cerraba las puertas a la democracia.

El ministerio Bardaxí-Felíu de 1821 significaba la parálisis absoluta de toda progresión revolucionaria; sin embargo, Carr no encuentra razones suficientes para el radicalismo que lo combatió. No se trataba solamente de búsqueda de empleos: los revolucionarios del Trienio, o los mejores de entre ellos, tenían clara conciencia de los problemas que la revolución planteaba para España. O el rey o el pueblo. O el Antiguo Régimen, con nueva retórica, o la extensión efectiva de las promesas revolucionarias. No importa que esta extensión fuera *imposible*. También el jacobinismo en Francia había intentado un imposible y por eso cayó, pero transformó Francia y se convirtió en un símbolo de fecunda acción posterior. (En España, como muestra de lenguaje atinado podría leerse el artículo «La guerra civil es un don del cielo», que *El Zurriago*, comentando un discurso de Romero Alpuente, publicó en su número 5, 1821, pp. 6-9). Observemos de paso que la división de los liberales en moderados y exaltados no es sólo un problema de generaciones, sino que obedece fundamentalmente a causas ideológicas. Ni Romero Alpuente—el cual no era un *social misfit* (p. 138), como quiere Carr—, ni Flórez Estrada, ni Calvo de Rozas, entre otros, eran hombres nuevos en 1820. La revolución había abierto las puertas a lo que podía ser el futuro de la nación. Pero este futuro estaba seriamente amenazado tanto por el rey como por la oligarquía liberal, la de los anilleros. Lo que complicaba las cosas es que a pesar de que los moderados querían apoyarse en el rey, éste no quería apoyarse en ellos. Carr ni siquiera menciona a la Sociedad del Anillo (8), y en cuanto a Fernando VII no le parece tan tirano como se ha dicho (p. 146-147). Claro que en estas cuestiones Carr se ha

(8) *Vid.* ALBERT DÉROZIER: *L'histoire de la Sociedad del Anillo de Oro*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, vol. 72, París, 1965.

dejado llevar por la historiografía reciente española, la de Suárez Verdeguer y su escuela, aunque su buen sentido le hace a veces reaccionar contra ella (cf. p. 185, n. 2).

Entre todos estos temas se encubre también un problema cultural. Carr dice, como es habitual, que el romanticismo comenzó en España después de 1833. Ya Lloréns Castillo observó —en *Liberales y románticos* que el romanticismo comenzó negativamente, con la sátira del propio romanticismo manifiesta en la obra de Gorostiza: *Contigo pan y cebolla*. Ahora bien: ya en 1821 los juguetes escénicos que *El Zurriago* insertaba en sus págianas contra Tintín (José Martínez de San Martín) y otros, constituyen una deliciosa parodia del teatro romántico. Quizá al revisar, desde este punto de vista, la prensa del Trienio, comprobaremos que el romanticismo se introdujo en España antes de la vuelta de los emigrados en 1833.

Al tratar de las desamortizaciones de Mendizábal (p. 176) y de Madoz (p. 255), Carr señala que su móvil no fue el egoísmo, sino la dogmática creencia en el liberalismo económico aplicado a la tierra, combinada con una ignorancia absoluta de sus consecuencias. Por eso los compradores de bienes nacionales fueron caciques y especuladores (p. 176). Para que el segundo período desamortizador hubiese tenido sanos efectos sociales, hubiese hecho falta un amplio crédito público, del que se careció por completo (pp. 255-256). Sin embargo, basándose en algunos ejemplos castellanos aislados, Carr afirma (pp. 274-275) que los efectos de la desamortización no han sido tan malos como afirmaron algunos historiadores. Es éste un capítulo casi inédito de historia económica, aunque en él estén trabajando algunos especialistas. Mientras no sepamos pueblo por pueblo y comarca por comarca cómo se hizo la distribución y redistribución de la tierra, no podremos sentar afirmaciones de tipo general. Pero siempre será cierto que con la desamortización se perdió una magnífica ocasión de sacar a gran parte del campesinado español de su miseria secular.

Algo parecido podríamos decir por lo que respecta a la construcción de los ferrocarriles. Carr hace un buen estudio de la cuestión: la rebatiña por las concesiones, la entrega al capital extranjero, sobre todo francés, y el aspecto «balcánico» que presentaba el material rodante a finales del siglo. Sin embargo, no cree que España perdiese, al renunciar a construir por sí misma los ferrocarriles, la posibilidad de crear una poderosa industria siderúrgica, ya que el precio del hierro español era justamente el doble que el del producido en el extranjero (p. 266). Ahora bien: la cuestión que se presenta es que si hubiese regido otra política, con la protección estatal y el mercado asegurado por las líneas a construir —con la introducción de los técnicos extran-

jeros que hubiese hecho falta—, ¿no hubiese sido posible rebajar los precios de coste del hierro español? Si los usuarios hubiesen pagado las deficiencias de la construcción nacional, también los usuarios pagaron el caótico sistema elegido, como reconoce Carr (p. 267). Estas consideraciones bastan para juzgar una política.

Si Raymond Carr hubiese tenido el sentido *catastrófico* de la desamortización apuntado más arriba, no le habría parecido tan disparatada la introducción del krausismo. Está todavía por hacer la historia de las traducciones de autores krausistas europeos —Ahrens en primer lugar—, que precedieron al viaje de Sanz del Río en 1843. Cuando éste salió de España, sabía ya lo que buscaba: su elección no fue tan excéntrica como cree Carr (p. 302). Se trataba de introducir una filosofía que *conciliase* extremos opuestos, Religión y Ciencia, tradición nacional y cultura europea, y que sobre la base del reconocimiento de los derechos de propiedad tuviese un hondo sentido moral, incluso religioso, racionalista y social. Al margen de los partidos históricos, especialmente del moderado y sus concomitancias con el eclecticismo doctrinario francés, aspiraba a fundamentar una nueva fórmula de convivencia nacional, respetuosa de los derechos del individuo y de los de la colectividad (9).

De aquí la importancia del krausismo en el terreno de la educación, y de la semejanza que ofrece la Institución Libre de Enseñanza con otras sociedades «apolíticas», fundadas en España en un período de tiempo que va de 1857 a 1883 (10), por ejemplo la Sociedad Libre de Economía Política, la Abolicionista Española y la de la Educación de la Mujer.

Acaso el rasgo más importante de los krausistas como hombres, junto a su incurable idealismo —tan delicadamente ridiculizado por Galdós en *El amigo Manso*—, fue su amplitud de espíritu, su apertura a otras ideas. Muy pronto, dentro de las tradiciones de la Institución comenzó a haber colaboradores que filosóficamente no eran krausistas. Sería muy interesante hacer una investigación moderna sobre el significado político-ideológico de Antonio Machado y Alvarez, lo mismo que en otro orden de cosas sobre el de Pedro Dorado Montero.

Eloy Terrón subrayó en su tesis citada cómo el *conciliacionismo* krausista se había ido incubando a lo largo de todo el siglo XIX. Pare-

---

(9) *Vid.* ELOY TERRÓN ABAD: *La filosofía krausista en España. Condiciones sociales que determinaron su importancia, difusión y arraigo.* Tesis presentada en la Facultad de Flosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Resumen publicado en la *Revista de la Universidad de Madrid*, 7, 1958, pp. 498-499.

(10) *Vid.* mi art. *Abolicionismo y librecambio*, de próxima publicación en la *Revista de Occidente.*

jamente, Carr demuestra cómo el sistema canovista de turno pacífico de partidos se había ido preparando en situaciones políticas anteriores a la Restauración, especialmente en el largo ministerio de O'Donnell (1858-1863), período en el que el propio Cánovas hizo su aprendizaje político (p. 260).

También el caciquismo, típico de la Restauración, hunde sus raíces en la experiencia política anterior – Carr lo remonta hasta 1840—, y no fue ni mucho menos «invento» de Cánovas (pp. 366-367). Raymond Carr discute el problema con talento: había algo más en el caciquismo que los cínicos manejos de unos cuantos políticos; era también «a natural growth» (p. 367), pero —como reconoce poco después— a partir de 1887 los partidarios del caciquismo lo justificaron como instrumento defensor de «los legítimos intereses de la propiedad» (p. 369). Los culpables no eran pues los políticos en sí, sino el régimen económico, con su lastre de ignorancia y miseria. Carr admite que el sistema caciquil impedía el progreso político (p. 369), y, sin embargo, no tiene empacho en escribir la terrible frase: «A people gets the electoral system it deserves» (p. 370). El recurso a la revolución, preconizado por Ruiz Zorrilla, le parece mítico (p. 367), pero, si en la palabra revolución había algo más que retórica, era el único camino válido (y esto independientemente del juicio que Ruiz Zorrilla, como político y como persona, pueda merecernos). Pudiera argüirse que la revolución era, en aquellas fechas, imposible. Pero no su preparación. Pactar con el sistema, incluso cuando éste había sido ya eliminado en algunas zonas de nuestra geografía, aceptar sus líneas fundamentales a cambio de algunas pequeñas concesiones, a cambio de un remozamiento de la fachada, fue —con palabras de Antonio Machado— «dar un tono de salud al conjunto pútrido del cual iban a formar parte» (se refiere a los reformistas, los que renunciaron a la idea revolucionaria) (11).

Las protestas contra el Estado de la Restauración encontraron forma definitiva en la Memoria e información abierta por Costa en el Ateneo de Madrid, en la significativa fecha de 1901: *Oligarquía y caciquismo* (12). Carr tiene el buen gusto de tratar a Costa con simpatía y comprensión, pero lo hace al filo de la política fin de siglo, prescindiendo de sus orígenes —su tierra altoaragonesa y el krausismo—, sin

(11) ANTONIO MACHADO: Carta a Unamuno fechada en Madrid, 24 de septiembre de 1921. En *Obras Completas*, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 927.

(12) JOAQUÍN COSTA: *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*. Memoria de sección sometida a debate del Ateneo Científico y Literario de Madrid en marzo de 1901. Madrid, 1901. *Vid.* RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA: *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, 1966, especialmente las pp. 133-154.

los cuales resulta una figura plana y enigmática (13). Hoy está de moda hablar con nostalgia de la Restauración (14), frente a la actitud de Ortega y de otros intelectuales hasta la guerra civil de 1936. Pero, aunque no es justo acusarla exclusivamente de los vicios que la Restauración recogió de situaciones políticas anteriores, esa actitud es producto de horas sombrías, de la confusión entre un sistema político y los hombres que bajo él vivieron preparando quizá su sustitución, y del viejo pensamiento de que cualquier tiempo pasado fue mejor.

Y con Costa y la generación del 98 —rápidamente tratada— entramos en el siglo XX, con páginas a veces de extraordinaria penetración, como las referentes a las Juntas de Defensa. Carr historía los estertores del Estado de la Restauración y su muerte a manos de Primo de Rivera, la Dictadura de éste, la Segunda República y, como epílogo, la guerra civil del 36 al 39. Podría haberse profundizado más sobre el sentido de estas etapas, pero como ya se indicó al principio, quedan un tanto fuera de la atención preferente de su autor. Sin embargo, resulta incomprensible en un libro como éste la ligereza de poner juntos a don Miguel Primo de Rivera y a Fidel Castro (p. 581, n. 2). Parece que que el autor no medita todo lo que escribe.

En definitiva, con *Spain 1808-1939* hemos ganado un libro polémico, una poderosa llamada de atención hacia nuestro inmediato pasado. El autor se divierte en nadar contra la corriente, contra muchos de los conceptos que parecían ya definitivamente adquiridos en nuestra visión del siglo XIX. A ratos, Raymond Carr parece un serio *scholar* inglés; a ratos también, dejándose penetrar de nuestro bizarro carácter, parece cultivar salidas ingeniosas y majezas. ¡Qué cansado hispanismo! Mucho tenemos que aprender de este libro, y, sin embargo, esta Historia de España da la impresión de ser sólo un panorama de fantasmas —utilizando la conocida frase de Ortega—, gallardamente trazado, pero en el que falta siempre algo: la esperanza, la confianza en el futuro que pedía Altamira en 1927.—ALBERTO GIL NOVALES.

(13) *Vid.* mi libro *Derecho y revolución en el pensamiento de Joaquín Costa*, Madrid, 1965.

(14) *Vid.* GREGORIO MARAÑÓN: *Ensayos liberales*, 1946, citado aprobatoriamente por Juan López Morillas: *El krausismo español*, México, 1956, pp. 164-169. La actitud de Marañón ya estaba implícita en *Tiempo viejo y tiempo nuevo*, 1940.

RECURSOS ARTISTICOS DE SANCHEZ FERLOSIO EN «ALFANHUI»

Alfanhuí (1) y *El Jarama*, las dos únicas obras del novelista Sánchez Ferlosio, sitúan a este autor (junto a Cela, Delibes, A. M. Matute y Martín-Santos) entre los mejores novelistas españoles aparecidos en España después de la guerra civil.

Estos dos títulos corresponden a trabajos de muy distinta concepción. Sin embargo, un análisis de los elementos que intervinieron en su creación nos descubriría una gran semejanza entre los componentes formales de ambos relatos; en *Alfanhuí* como juego literario de inspiración mágica y en *El Jarama* oculto (lo poético) bajo la superficie del «realismo objetivo» (2). La anécdota es mínima en ambos libros; en *Alfanhuí* ocurren muchas cosas en diversos lugares, pero todas insignificantes; en *El Jarama* toda la acción es vulgar y limitada tanto espacial como temporalmente. Formalmente, en *El Jarama* el movimiento circular en que se capta el constante fluir de los personajes hace innecesario el uso de capítulos o partes; en *Alfanhuí*, novela lineal, la acción se divide en jornadas o pasos al igual que la picaresca (de cuyo género participa entre otras cosas por la movilidad y cambio de perspectiva del pequeño personaje, así como por la falta de descripción física del personaje).

La calidad literaria de *Alfanhuí* radica esencialmente en la calidad y variedad de los recursos artísticos usados por el autor. Este acertado empleo de una gran serie de medios expresivos en este libro ha llevado a algún crítico a calificarlo como un «ejercicio literario» (3).

Estudiaremos en *Alfanhuí* tres de los procedimientos más característicos del autor: eslabonamiento, imagen y color.

I. Eslabonamiento

Los medios de enlace entre capítulos, acciones y personajes se llevan a cabo mediante diversas formas de relación. Las más representativas son: *a)* temporal; *b)* local, *c)* temática.

(1) Todas las citas que en el trabajo se hagan se referirán a: *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (Barcelona: Editorial Destino, 1951).

(2) «... honda y austera poesía que ilumina casi imperceptiblemente, pero eficacísimamente, *El Jarama*», *La novela española contemporánea*, Eugenio G. de Nora, t. II, p. 304. «... poesía que Sánchez Ferlosio integra sin artificialidad en el realismo fáctico de su novela», «Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: aspectos de El Jarama», Edward Riley, *De Filología*, año IX, 1963, p. 221.

(3) «Tanto como *Alfanhuí* es un prodigioso ejercicio literario basado en la completa libertad de la fantasía», *La novela española contemporánea*, E. de Nora.

Dentro de la primera categoría del adverbio realiza la unión entre los capítulos II y III (segunda parte): «Oscurecía» (II), «Ya de noche» (III); igual función desempeña el adverbio temporal al relacionar el capítulo VII (primera parte), donde se nos cuenta que Alfanhuí, «se quedó dormido» y el IX, «Cuando despertó Alfanhuí». La continuidad asociativa no viene siempre expresada entre el inmediato final de una parte y el principio de la siguiente. En el V (tercera parte) la abuela le dice a su nieto que él buscará trabajo algún día y los dialogantes siguen hablando de otras cosas hasta el final del capítulo; el VI nos descubre que «Pronto le encontró la abuela empleo». A veces el verbo hace las veces del adverbio temporal, como sucede en el VIII (segunda parte), donde después de una larga noche de incendio se nos traslada al capítulo siguiente, diciéndonos que «Amaneció por fin».

El contraste temporal es frecuente para enlazar capítulos, como, por ejemplo, a la noche del IX (primera parte) le sigue el sol del X. El cambio temporal puede ir acompañado de oposición mecánica como la diferencia que observamos entre la quietud del final del XV (primera parte): «durmió... al abrigo de la noche» y el dinamismo del XVI, «El tren de la madrugada».

El cambio temporal puede efectuarse de una forma progresiva, en el final del VII (primera parte) «oscurecía» y en el VIII «la noche había caído totalmente».

En el apartado *b)*, donde se estudia el nexo local, una preposición de lugar pone en contacto el fin del II y el III (primera parte): «tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista» y «En Guadalajara vivía el maestro disecador». Por contraste se enlazan el XVIII (primera parte), donde la acción transcurre en el campo, y el I (segunda parte), donde se pasa a la ciudad, Madrid. Hay también relaciones progresivas locales como en el X (tercera parte), en el que se anuncia Palencia, y el XI, donde la acción transcurre en la ciudad. La repetición de una misma palabra puede servir en algunos casos para marcar el nexo unitivo, como «llanura» entre el II y III (tercera parte), y «tierra» entre el X y XI (tercera parte).

En la relación temática, correspondiente al tipo *c)*, una idea o sentimiento puede servir para establecer la «liaison» entre partes de la acción. El capítulo XVII (primera parte) concluye con que Alfanhuí y su maestro compusieron varios pájaros de adorno, y en el siguiente se dice que «el maestro llamó un día a Alfanhuí para darle el título de oficial disecador». El VII (segunda parte) termina con el diálogo de dos niños, en el que uno pregunta: «—¿Eres el caballero Zarambel?», y el siguiente se une al anterior con un tópico infantil: los bomberos,

Son, a veces, las emociones las que unen partes diversas de la narración como se ve entre el final del XIII: «Pero el pájaro había sido matado por un cazador, y por toda Guadalajara corría ya una voz de escándalo y espanto», y el XIV, «A las doce de la noche, Alfanhuí y su maestro fueron despertados por un murmullo de hombres airados que venían en tropel calle arriba».

Aparte de las tres clases de relaciones mencionadas anteriormente existe en *Alfanhuí* un preciso ordenamiento de capítulos que sigue una rigurosa estructuración. En la segunda parte el capítulo I se centra en el personaje Zana, el II en Alfanhuí y el III reúne a ambos. En la tercera parte encontramos otro caso de regulación entre capítulos: en el capítulo III los personajes van camino de Moraleda, el IV nos presenta a la abuela en su casa de Moraleda, y en el V Alfanhuí se une con su abuela en Moraleda.

Existe, pues, en *Alfanhuí* un sistema de eslabonamiento que enlaza cada una de las acciones de este libro y que nos descubre la armoniosa estructuración de la arquitectura de sus partes.

II. Imagen

El virtuosismo formal de Sánchez Ferlosio radica fundamentalmente en el uso de la imagen. En *Alfanhuí* la imagen más característica es aquella en que intervienen animales, y según la cualidad del primer término las dividimos en: *a)* persona-animal; *b)* naturaleza-animal; *c)* animal-animal.

En el primer apartado se incluyen las comparaciones cuyo primer término es un ser humano o acciones o emociones propias de la persona. Así, por ejemplo, Alfanhuí tiene «los ojos amarillos como los alcaravanes» (p. 19); a veces se animaliza el sonido como en el caso de la niña que «tenía la voz endeble, mohína y pequeña, como los corderos de las montañas» (p. 139); también se compara un sentimiento con un animal, como cuando se lee que el niño está triste, «como si tuviera en el pecho un nido de cornejas» (p. 62).

En el grupo naturaleza-animal la grandeza elemental del reino mineral se equipara a la de los animales, como en el ejemplo siguiente: «La montaña es silenciosa y resonante. Como el vientre de la loba es su vientre, arisco y maternal. Esconde sus manantiales en los bosques como la loba sus tetas entre el pelo» (p. 134).

La luna, en este mundo fantasmagórico, típico del alma infantil, juega un papel esencial: «Bajo la luna grande y luminosa de los veranos que anda de lado, como una lechuza por un hilo que puebla

de guiños la llanura» (p. 178) y las fuerzas misteriosas e incontrolables de la naturaleza, portadoras de signos maléficos, se comparan a animales de cualidades repugnantes: «la noche y la tormenta se echan encima como un buitre» (p. 135).

Al aproximarse a la ciudad —símbolo para el niño de lo artificial, malo y perverso— el carácter primitivo y salvaje de los animales que antes entraban en la imagen desaparece. Despectiva e irónicamente se dice del río Manzanares que «corría como una cucaracha». El color negro del animal alude a la suciedad del río.

En los símiles donde las dos partes son animales se nota la tendencia del autor por los animales pequeños, es decir, los que están más en consonancia con la tierna sicología del niño. El espíritu observador de Alfanhuí se refleja en este tipo de imagen, como cuando al referirse a los lagartos dice que tienen unos «esqueletitos blancos con la película fina y transparente, como las camisas de las culebras» (p. 12), y posteriormente nos dice de los gecos que «son blancos y temblorosos como pichones» (p. 100).

Es indudable que existe en *Alfanhuí* un evidente gusto por la imagen, lo cual puede explicarse dentro del fenómeno literario contemporáneo como resultado de la supresión de la anécdota; ésta, a su vez, se elimina a causa del subjetivismo, movimiento que valora la impresión que en el sujeto produce la realidad objetiva (4).

Es interesante considerar en *Alfanhuí* el estudio de las imágenes donde predominan elementos misteriosos, infantiles y populares.

Gusta Sánchez Ferlosio del recreo del mundo arcano en la imagen. El viento jugando con las sombras de los pájaros de un taxidermista hace que éstos ejecuten «una danza de rígidos fantasmas de largas y desgarbadas patas» (p. 38). A veces el motivo misterioso encierra cierta calidez humana: «en el borde de la chimenea bailaba el duende saltibanqui de los rescoldos» (p. 74).

Los motivos infantiles impregnan todo el relato dotándole de un vitalismo y candor inigualables. El niño, jugando en un trillo, va «montado en aquella rueda de oro, como en un tiovivo» (p. 79). Don Zana haciendo chocolate «se meneaba como un malabarista, como si estuviera en el circo» (p. 87). La nieve, elemento infantil en los cuentos, sirve para establecer el siguiente símil: «Alfanhuí sentía caer sobre sus pestañas una lluvia de polvo que bajaba como una nevada invisible» (p. 39).

Lo popular, como lo misterioso e infantil, constituye también una exaltación de lo primitivo, antiguo, puro. Sánchez Ferlosio usa mu-

---

(4) Estas ideas del fenómeno artístico contemporáneo están tomadas del profundo estudio de CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Editorial Gredos, 4.ª edición, Madrid, 1966.

chos materiales populares, a veces, festivos: «Parecía que habían sido echados al aire (los pájaros artificiales) los disfraces de carnaval o que habían lanzado pasquines desde un balcón» (p. 62) y en otras ocasiones, tradicionales: «Como puñados de trigo derramados sobre la piedra, volvían del fuego las historias» (p. 81).

La imagen en *Alfanhuí* aparece, pues, elaborada a base de animales y temas misteriosos, infantiles y populares. El predominio del elemento animal se explica por constituir una parte esencial del diario vivir de Alfanhuí. Los seres de la naturaleza representan lo humilde y elemental de donde el niño aprende todo. El misterio, como recreación del alma infantil de Alfanhuí, expresa la irracionalidad artística propia del mundo contemporáneo, y que se traduce en la imprecisión del mundo de sombras en que se mueve lo misterioso. La imagen le sirve al autor para expresar el secreto mundo de la mente infantil. Lo infantil y popular representan también la exaltación de lo irracional que en la mente del niño corresponde a lo elemental, candoroso y virginal donde las propiedades de los seres y objetos se nos dan en toda su sencillez. Los ojos del niño le sirven a Sánchez Ferlosio para una peculiar plasmación de la realidad.

III. Color

La cita bíblica que preside el libro anuncia el elemento que va a predominar en él: la luz. «La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso».

La lectura de *Alfanhuí* es placer para la vista por la policroma descripción que llena sus páginas. Alfanhuí, el niño, es inocencia, mirada tierna siempre preparada a recibir las más variadas impresiones del mundo animal, vegetal y fantástico. Analizamos a continuación la variedad colorista de esta obra.

a) *Blanco.* Abunda con la implicación de pureza que generalmente lleva asociada este color: «A Alfanhuí le gustaba más la de la luna porque tenía la piel blanca como su luz» (p. 31); es el color que más valora, y así lo vemos atesorar la piedra de vetas que emitía luz blanca, luminosa (p. 29), y en otra ocasión al entrar en la ciudad se quita las alpargatas y se pone sus calcetines blancos. Este color es también, en otra escala de valores, lo absoluto, lo eterno: «el reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas», le dice a Alfanhuí su maestro antes de morir.

b) *Verde.* Este color de la naturaleza ocupa un lugar destacado en la escala valorativa del niño. Los elementos de la naturaleza tienen este color: «verde brillante y oscuro de las copas de los árboles» (p. 142),

y las gamas de este color se enriquecen en el episodio que nos presenta al niño trabajando con vegetales: «verde de lluvia», «verde de cuando no llueve», «verdes de sombra», «verdes de luz», «verdes de sol», «verdes de luna», «verdes de retama» (p. 186).

c) *Rojo.* Aparece con muchas matizaciones: «rojizo de polvo de tejas» (p. 39) corresponde al color del limo del charco de una gotera; «roja de pimentón o de corinto es la ceguera» (p. 128); «rojo escarlata» es el coche de los bomberos (p. 121); «rojo casi negro» es a veces el color de la sangre (p. 17); «rojo líquido como el vino de Burdeos puede ser el color de la silla de cerezo» (p. 40), y el tronco de un árbol puede ser «rojo cereza» (p. 142).

Los otros colores de la paleta de Sánchez Ferlosio son: azul, negro, morado, pardo, gris, crema, corinto, lombarda, turquesa, grana, bermejo, púrpura, oro y ocre.

d) *Colorido.* Casi todos los colores anteriormente mencionados se componen de más de un tono, pero existe una gran variedad de grados y matices dados por combinaciones de varios de los colores enumerados. El impresionismo de Sánchez Ferlosio —al reflejar el perfil ilusorio de los objetos de una forma difuminada e imprecisa— se manifiesta, por ejemplo, en la abundancia de descripción de ocasos: «luz entre carmín y escarlata» (p. 16); «morados y amarillos cañaverales» (p. 36); «llamarada roja y amarilla» (p. 66).

Los colores formados por palabras compuestas aplicados a la naturaleza son muy numerosos. La nube es rosa-valladolid (p. 52), las matas tienen un color verdinegro (p. 189) y las barriguitas de los gecos muertos tienen tornasoles verdiamarillos (p. 100). Las combinaciones y variaciones son innumerables y su enumeración sería prolija.

Para la expresión de su mundo cromático Sánchez Ferlosio incluso se sirve de los verbos: «azulear la noche» (p. 29), «amarillea el espino» (p. 68), «la luna roja se fue blanqueando» (p. 33), «blanqueaban ya las rosas» (p. 142).

Sumariamente puede afirmarse que la calidad artística de *Alfanhuí* radica, según hemos visto, en:

1. Armonía entre las partes y en el conjunto mediante una cuidada y estudiada organización.

2. Gusto y variedad en el campo de la imagen con predominio en los motivos animales, misteriosos, infantiles y populares.

3. Dominio del autor para reproducir las más variadas sensaciones ópticas y tonos cromáticos.—José Ortega.

EL LIDER FASCISTA EN LA NOVELA INGLESA DE NUESTRO TIEMPO

Siendo fenómeno muy de nuestros días el auge de la novela política y politizada, convendrá otear sus orígenes mediante el estudio de dos importantes libros ingleses de ese género, sin duda dispares en valor inventivo, argumental y expositivo, pero merecedores de comentario común, por lo que contienen de afinidad. *Canguro*, de Lawrence, y *Contrapunto*, de Huxley, coinciden en darnos las imágenes de jefes fascistas aspirantes a la dictadura —uno en Australia, otro en Inglaterra— que no llegan a realizar sus sueños por morir los dos violentamente. Las dos novelas son casi estrictamente contemporáneas, la primera datando de 1923 y la segunda de 1928, por lo que las preocupaciones más o menos proféticas de sus autores responderán a algún estímulo a la vez único y doble. También, de parecido estado de ánimo —no igual— ante los hechos. Si Huxley rechazaba a su imaginado líder, Lawrence duda largamente entre ello y la aceptación. Lo importante es la paridad de tema en momentos en que no existía en el mundo otro régimen característicamente fascista que el italiano, cuando ni siquiera era previsible la toma del poder por el oscurísimo Hitler.

Los dos ilustres novelistas citados mantenían buena relación, y consta que Lawrence aparece en la novela de Huxley más o menos disfrazado. Con toda seguridad, mantendrían cambios de impresiones acerca del tema caro a ambos, y no es menos probable que la crítica inglesa haya tocado, y hasta apurado, la cuestión, desmenuzando las coincidencias y discrepancias de las dos ilustres novelas. No trataré de documentarme sobre ello, puesto que sólo me importa estudiar la cuestión desde un punto de vista español y propio.

☆

Los más de los ingleses debieron creerse insultados por Huxley y por todo aquel que sugiriera la posibilidad de que su país pudiera ser incubadora primero, solio y campo triunfal después, de un régimen totalitario de extrema derecha, lo que, para hablar claro, suele ser llamado fascismo. Pero la sugerencia, a la que tan bien sirve el ágil talento del gran novelista, está lejos de ser absurda, porque, en punto a nacionalismo exacerbado, pocos pueblos pueden ser cotejados con el británico. Ayudan a ese sentimiento causas geográficas tan irreversibles y contundentes —las de su aislamiento insular— cual otras de orden his-

tórico no menores en peso y subsidiarias de las anteriores, como la expansión naval, la vieja rapacidad colonial, el desprecio por las razas sometidas en todo el planeta, y el orgullo de primerísima potencia a que estos y otros desmanes condujeron. Asimismo, el papel de gendarme internacional que la Gran Bretaña se adjudicó por cuenta propia, prohibiendo a otras tierras lo que entendía ser beneficioso para su consumo interno. Los ingleses podían cortar la cabeza a Carlos I, porque para eso eran ingleses; pero los franceses —que no eran otra cosa que franceses— no debían hacer otro tanto con Luis XVI sin incurrir en las iras del gendarme. La represión antivaticana de Enrique VIII fue de inaudita violencia, pero si algún otro país trataba de imitar modestamente estos ademanes era prontamente anatematizado y motejado de salvaje por el gendarme. Tales ejemplos, a los que pudieran seguir otros muchísimos, no tienen más explicación que la unilateral, la de *quia nominor leo*.

El mantenimiento de una monarquía acatada hasta en sus convenciones más arcaicas por todos los credos y clases; el casi sagrado fervor para con toda especie de tradición, con tal de que sea inglesa; el sorprendente comportamiento de los partidos políticos, con la peregrina consecuencia de que —al menos en lo referible a asuntos exteriores— los laboristas resulten ser más conservadores que los *torys;* la perseverancia arqueológica de pesos y medidas diversos de los del resto del mundo para afianzar hasta en las cuestiones menos capitales los obligados aislamientos y diferenciaciones; todas estas y mil más certezas establecen la cimentación de un agudo sentir nacionalista, al que tan sólo faltó el campo abonado de la desesperación alemana para proceder en sentido violento, el de la sustitución del nacionalismo pacífico y tradicional por el armado y acogotador. Es verdad que Hitler y Mussolini hacían de la petición de colonias uno de los razonamientos más firmes de su aventura, y ése faltaba a Inglaterra, sobrante de imperio colonial. En cuanto al azar de haber perdido o ganado la guerra, no importaba demasiado después de 1918. El primer estado fascista fue Italia, que, al menos en teoría, la había ganado.

No cabe apretar aquí, en lo que tan sólo es un inciso a propósito de un par de novelas inglesas novecentistas, la suma de propensiones o repugnancias respecto al fascismo hallables en Inglaterra. Para concluir el inciso cuanto antes mejor, sólo hace falta recordar aquel triste día —30 de septiembre de 1938— en que Neville Chamberlain, viniendo de Munich de ponerse a las órdenes del Führer, fue aclamado en el aeropuerto de Heston por muchedumbres frenéticas de alegría, que aseguraban a gritos ser el indigno viejo *a jolly good fellow*. Pero esto

no lo había podido prever Huxley en 1928. Le sobraba con conocer la existencia de Oswald Mosley.

☆

Las posibilidades de fascismo australiano, con ser más vagas, no es dudoso que contuvieran raíces tan firmes como las advertidas en Inglaterra. Es fama que los países que han pasado por el estado previo de colonia y que han logrado su personalidad autónoma o independiente mediante la acción de un criollismo descendiente del colonizador se caracterizan por mayusculizar vicios y virtudes —pero, sobre todo, vicios— de los fundadores. Y en aquella Australia que Lawrence nos pinta con muy relativa simpatía, la existencia de grupos supernacionalistas parece incontestable. Los australianos habían regresado de una guerra ganada. Querían continuar gananciosos, selectos, como únicos protegidos y protectores de su vasta tierra.

☆

Por razones cronológicas es obligado comenzar con Lawrence y con su relativo héroe, Canguro. Hablemos de uno y de otro.

Más de un ilustre inglés conocedor de sus clásicos y contemporáneos me ha sorprendido al dictaminar la total preferencia de David Herbert Lawrence sobre Aldous Huxley, y cada vez que he escuchado esta opinión he procurado releer al que para mí no es sino muy segundo. Y no he modificado la escala jerárquica. Lawrence me queda lejano, esquivo, frío. Más de una vez, hasta desagradable, lo que no obsta para reconocer sus dotes de escritor y de narrador. No comprendo cómo se puede recomendar seriamente para el conocimiento de Méjico *La serpiente emplumada,* que ni siquiera es acreedora al elogio acabado de pronunciar. Me parece lamentablemente fácil y despiadado el planteamiento de *El amante de Lady Chatterly,* porque para la gran juerga obscena de la Lady y el guarda no se hacía imprescindible que el marido de aquélla estuviera paralítico. Otras novelas del autor me parecen bastante menos defendibles y ninguna de ellas magistral, al menos, en la medida en que creo lo son las de Huxley. Pero a la que importa llegar es a *Canguro.*

Es novela de pobre argumento, casi desprovista de trama. No tienen categoría de tal las descripciones del país, las relaciones del autonarrador y de su esposa con los vecinos, ni los recuerdos poco gratos de la vida anterior en Inglaterra. Cuando Somers —Lawrence— hace memoria de determinadas vejaciones de que fue objeto durante

la guerra de 1914-1918, la llevada a cabo por su país contra el Kaiser, no deja de molestar su acritud contra Lloyd George, que tenía que hacer una guerra y ganarla, con más verdad, menos aspavientos y muchísimo menos teatro que Winston Churchill un cuarto de siglo más tarde. Pero la guerra era contra el Kaiser, y Lawrence no se manifiesta contra Guillermo, sino que se limita a citarlo como al hombre «a quien el hado destruye», lo que no deja de ser sospechoso. En todo caso, fácil de atar con su lucha de simpatías ascendentes y descendentes para con Canguro, el fascista australiano.

Aparece éste al final del primer tercio de la novela, dejando ver cómo todo lo anterior sólo ha sido preparación para el encuentro, que, de este modo, gana en solemnidad. El líder fascista australiano es un abogado de pingües ingresos, buenas mesa y bodega, vivir señorial. Se llama Benjamín Cooley y ha aceptado gustosamente el apodo de Canguro en homenaje al ejemplar más típico de la fauna de su país. Lo curioso es que el autor visitante, inclinado a sugestionarse por la personalidad del jefe, remacha: «*era,* ciertamente, un canguro». Y lo describe a continuación: «Tenía una cara larga, pendular y delgada, con los ojos engastados uno junto al otro detrás de los lentes. Su cuerpo era firme y robusto. Era un hombre como de cuarenta años, atezado, pelo negro cortado arrente y una cabeza pequeña, un tanto inclinada hacia adelante, en lo alto de su corpachón, casi tímido y sensitivo. Al andar se inclinaba hacia adelante, y daba la impresión de que sus manos no le pertenecían realmente. Pero chocaba la mano con gran firmeza. Era alto de cuerpo; pero su modo de bajar la cabeza y sus hombros caídos restaban empaque a su talla». Prosiguiendo la descripción, el visitante —Somers-Lawrence— descubre en Canguro, con toda seguridad, sangre judía, «lo mejor que hay en la sangre judía».

Con ella o sin ella, Canguro no parece poseer el tipo apasionante, decidido, altanero y triunfador del verdadero líder fascista. Pocas páginas más nos bastarán para entender que el señor Cooley «era francamente feo; su pendulante rostro judío, su espalda arqueada, su vientre esférico en un chaleco costoso y sus gruesas pantorrillas en un pantalón de rayas color gris oscuro». Es durante esta observación cuando Somers-Lawrence, luego de pensar en lo grotesco, asevera que Canguro era «hermoso, hermoso como una flor semitropical combada en un árbol».

Entonces y después, asistimos a las declaraciones políticas de Canguro, las que por gran desgracia no son ni originales ni profundas. Casi parecen más cuantiosas las de uno de sus lugartenientes, el que ha llevado al novelista a ver al líder. Seguirá un largo balance de

adhesiones vehementes y de retrocesos pensados en el que, alternativamente, Somers-Lawrence se enamora y se desenamora del líder, todo ello con un mecanismo que llega a entristecer. Canguro, según la descripción preinserta, no posee ninguna de las dotes físicas, de gran espectacularidad, con que debe contar un conductor de masas fascistas; pero sí ha producido un claro impacto en el narrador, y uno y otro continuarán hasta el final de la novela jugando un juego subsexual que convida, muy por lo menos, a estupor. El autor podrá ser absolutamente viril, incontestablemente viril, pero este lúdico avanzar y retroceder en el amor —no amistad ni adhesión— de Canguro acaba por repeler, porque el mismo juego es practicado por éste. El final de Canguro es sintomático. Un mitin socialista o laborista es torpedeado por los fascistas de Canguro, hay disparos por ambas partes, Canguro es alcanzado en el vientre y morirá pocos días más tarde en un hospital. La última vez que Somers acude al hospital para visitarle, ya trocada la simpatía en indiferencia, el diálogo alcanza un *climax* de ternura desesperada por parte del moribundo, de dureza por la de Lawrence que, no obstante su artificiosidad, no carece de grandeza:

«—Diga que me ama.

—No. No puedo decirlo.»

No puede decirlo ahora, cuando Canguro, con varios balazos en su vientre, va a morir, a mil leguas de sus anteriores jactancias. Pero Somers-Lawrence sí hubiera estado dispuesto a declararle una irrazonada admiración antes, cuando el líder australiano, con toda su compleja fealdad, llegaba a parecerle hermoso. Con lo que se hace imprescindible tomar nota de las reacciones feminoides del novelista, aun más oscuro aquí que en otros de sus libros. El castigo más adecuado consistiría en que si alguna vez el espectro de Lawrence se me apareciera y me demandara una opinión favorable sobre la novela comentada, la contestación sólo podría ser una:

—No. No puedo decirlo.

No podría decirlo. Leí *Canguro* por vez primera en 1937, y no me gustó. Me tomé el trabajo de releer el volumen dos o tres veces desde entonces, con ánimo de rectificarme, y no lo he conseguido. Por sinceras que sean las idas y venidas de Lawrence sobre un documento humano y vivo, su versatilidad llega a molestar al lector lo mismo que molestaba a Harriet, la sufrida esposa de este pequeño monstruo egoísta.

¿Y el frustrado dictador fascista de Australia, Benjamín Cooley (a) Canguro? Mis modestos conocimientos sobre política novecentista de Oceanía me impiden dictaminar sobre la autenticidad del modelo. Es de creer que existiera realmente y que más o menos novelado, hubiera

en Sidney un personaje de parecido talante, porque no pertenece a las dotes de Lawrence la creación de tipos. Ese su modo de novelar, berroqueño por una parte, insistentemente introspectivo por otra, frío y duro, casi convidando a la antipatía, endeble en lo puramente fictivo, hace creer en la veraz existencia de Canguro. Por lo demás, el novelista ha hecho bien en hacerlo desaparecer, porque con su programa, ese líder difícilmente hubiera llegado lejos. Y, en definitiva, el protagonista de la novela no es Canguro, sino el narrador, el difícil Lawrence. De éste decía Huxley, que parecía conocerlo bien, que era un puritano. En todo caso, un difícil puritano.

☆

Contrapunto, de Huxley, no tiene con la novela de Lawrence más punto de contacto que el anunciado, la aparición, semblanza y fin de otro aspirante a la dictadura fascista. Pero en cuanto a calidad literaria, a riqueza de invención, a multiplicidad de situaciones, a narración dinámica, el cotejo se hace imposible. Igual que leí varias veces *Canguro* para tratar de mejorar la primera opinión que me mereciera, he hecho lo mismo con *Contrapunto,* esperando que otra relectura achicase la primera y óptima impresión. No ha sido así, y, por el contrario, la bondad del libro crece incesantemente. Es una verdadera obra maestra de la novela inglesa del siglo XX.

¿Inglesa? No todos sus compatriotas opinan lo mismo. No, al menos, los que levantan a Lawrence sobre Huxley, advirtiendo en éste un ingenio más francés que británico, con posibles grandes débitos a Voltaire, pese a que sus rasgos de humor parezcan específicamente insertos en la mejor tradición inglesa. Sin duda, la característica mejor de Huxley no es el humor, sino el inagotable caudal de ingenio, con multiplicidad de recursos, y todo ello luce a placer en *Contrapunto.*

La magistral arquitectura de esta gran novela reside en el más difícil de los alardes. El autor presenta una porción de personajes —más o menos conectados unos con otros— y cada uno de ellos pudiera ser acreedor a la jerarquía de protagonista principal. Todos portentosamente descritos y animados, todos diferenciados y personalísimos, todos integrantes de un extenso juego vital, son merecedores, todos y cada uno, de que la narración seleccione al más inesperado para cerrar en él la trama. Es lo que esperaría el lector si alguna página le aburriera o impacientara, hecho que jamás ocurre, porque el autor no lo permite, dirigiendo a sus gentezuelas con mano maestra. Tardamos mucho en saber si el protagonista es el viejo pintor Bidlake, o el devoto borrachín Carling, o el biólogo Lord Edward, o cualquier

otro de los caracteres primorosamente cincelados por Huxley. Tan sólo al final de la novela es dable conocer que el protagonista —pasivo en cierto modo, y atrozmente pasivo— es Everard Webley, el líder fascista.

Por supuesto, el primer contacto con Webley se opera muy al principio de la novela, igual que con tantos otros. De momento, como un figurante mas: «Un hombre muy grande y corpulento que cruzaba con peligrosa velocidad el salón lleno de gente». Muchas páginas más adelante, se reitera el mismo ímpetu de Webley: «La puerta de la sala fue abierta violentamente, como si hubiera explotado una bomba en el exterior. Everard Webley entró con un caudal de sonoras excusas y calurosa bienvenida». Y no se procede a describir físicamente al líder, porque, excepción hecha de sus ojos, basta para imaginar su presencia lo brusco de sus maneras, el seguro autoritarismo para con sus hombres, el reiterado sonsonete del programa fascista.

Es innecesario antologizarlo, porque sus puntos son los archiconocidos de todos los fascismos: «Queremos el gobierno de los mejores, y no el de los más numerosos... Los demócratas de hoy son más estúpidos que sus abuelos liberales... Creemos en la aristocracia, en la jerarquía natural... Debemos tener el coraje de nuestro estado de hombres fuera de la ley...». Etc., etc. Son frases que nos suenan. Lo alarmante es que, mientras Canguro exponía otras semejantes en el ámbito privado de su casa de Sidney, Webley las vocea en Hyde Park, montado en un caballo blanco y dirigiéndose a un millar de Ingleses Libres. Resulta que su Hermandad de Ingleses Libres, todos uniformados de verde, cuenta con sesenta mil afiliados en Inglaterra.

Ahora, al cabo de bastantes años desde la publicación de *Contrapunto,* cuando la única calificación que le compete es la de total obra maestra, no es lícito olvidar que, cuando apareció, había efectivamente un jefe fascista en Inglaterra. Un insensato de la propia generación del novelista, Oswald Ernald Mosley, que había pasado por todas las coloraciones políticas vigentes, acabó fundando la Unión Fascista Británica, de actuación legal hasta el mismo comienzo de la guerra de 1939, no sin intentar rehacer el partido después de 1945. No alcanzo a comprender bien cómo no llegó a contar con millones de afiliados al actuar más sincera y desnudamente que Chamberlain, pero lo cierto es que no los obtuvo. Quizá el hombrecillo no valía un penique, y puede ser que Huxley le concediera no pequeño favor al trasvasarlo a la impetuosa personalidad de Webley, más acorde con la idea del agitador ambicioso, autoritario y totalitario.

Así, Huxley, justicieramente, no rebaja inmisericordemente a Webley, precisamente porque, siendo su enemigo, desea darle un mínimo

de prestigio humano. Se burla de él, de su torpe ideario, de su Hermandad de Ingleses Libres, pero con el debido grado de cortesía de adversario para conducirle a la muerte. No, Huxley no duda ante el jefe fascista. Si Lawrence se anduvo auscultando en su interior el jadeo de una larga lucha de sentimientos en pro y en contra de Canguro, Huxley no titubea ni por un solo instante. El novelista ha condenado a muerte al agitador. Este no morirá de unos balazos disparados ciegamente durante la confusión de un mitin interrumpido, como Canguro, sino que será asesinado.

Un asesinato oscuro, de corta y casual preparación. Antes de que se produzca, el gran novelista tiene la gentileza de presentarnos un aspecto humano del jefe fascista, el de sus relaciones amorosas con una mujer casada, dispuesta a caer. No caerá. Es, al contrario, la procura del no consumado adulterio la que lleva a Webley hasta donde le esperan sus matadores: Spandrell, un hombre amargado por razones familiares, y un joven comunista, Illidge. El asesinato es tan sórdido como rápido y eficaz. Se ha terminado Webley. Pero el novelista, adversario del agitador, no hace apología del asesinato. De los dos cómplices, el comunista Illidge se da cuenta de que la desigualdad, la miseria y la lucha social nada tienen que ver con el lamentable cadáver del presuntuoso Everard Webley. Spandrell, el autor material de la muerte, buscará la expiación autodenunciándose y haciéndose matar por los Ingleses Libres. Espectador de esta ejecución será Rampión, el personaje de la novela que disfraza el verdadero nombre de Lawrence. Extraña complicación. Parece como si Huxley hubiera querido dar una lección, en todos los sentidos, a su colega en letras.

Con lo que me rebelo de nuevo contra la gratuita superestimación de David H. Lawrence y contra la injusta subvaloración de Huxley por sus compatriotas. He aquí que J. B. Priestley acusa al último de que «sus novelas no han sido creadas, sino hechas» y de que «su autor no se interesa en realidad por las personas, sino por las ideas». Precisamente, si Huxley da primacía a las ideas es por el noble propósito, común a toda su labor, de presentar constantemente a personas rebosantes de inteligencia, de contenido humano e ideológico. Para él, la intervención del sexo es un accidente más de los que mueven a las criaturas, y no el dominante, cual en el caso de Lawrence. Y es en virtud de esa limpieza y de esa castidad —y no por el predominio de un intelectualismo aséptico— como Huxley puede presentar la figura de un jefe fascista con entera objetividad para con la persona y no disimulada aversión contra la idea —más aún, con piedad para con su desastroso final— en tanto que Lawrence presta pequeño interés a la fraseología de Canguro y sólo es fascinado o rechazado por su pre-

sencia física. Todo ello, para negarle un microscópico consuelo de adhesión —el amor demandado es excesivo— en el lecho de muerte. Una piedad que Huxley no niega al cadáver de Webley.

Es lástima que James Joyce no nos dejase una tercera novela sobre personajuelos fascistas, lo que hubiera ayudado mejor a establecer calidades en la ficción inglesa de nuestro siglo. Sin ella, enfrentados Lawrence y Huxley, todo nuestro aplauso va hacia el segundo.—JUAN ANTONIO GAYA NUÑO.

EL ARTE DE LA BIOGRAFIA *

La biografía es un género extraño que no se sabe dónde clasificar. La mayor parte de las veces queda fuera de los premios literarios, por esta imposibilidad de ser clasificada. No es poesía, no es novela, no es cuento, no es historia, no es ensayo, no es crítica, dicen los jurados. Sin embargo, la biografía, en toda su complejidad, representa a todos los géneros literarios. La biografía es historia, poesía, novela, cuento, ensayo, crítica, erudición y filosofía, un vasto mundo complejo, abarcador, en el que se entrelazan todas las manifestaciones literarias que acostumbramos a separar en géneros.

¿Y el biógrafo? ¿Qué es? Usualmente tampoco saben cómo clasificarlo. Algunos le llaman crítico, otros ensayista, algunos historiador o erudito, cuando el verdadero nombre es el de artista, porque la biografía es un arte.

Cuando Goya pintaba retratos, aquellos impresionantes retratos del Conde de Fernán Núñez, de la Condesa de Chinchón, de la Tirana, de todos los personajes de la familia de Carlos IV, de Jovellanos, de Moratín, de Godoy, estaba haciendo biografía. ¿Y era por eso menos artista que cuando pintaba *Los fusilamientos de la Moncloa* (que también pudiera ser retrato anónimo), *La carga de los mamelucos,* o un paisaje de *La pradera de San Isidro?*

La maja de Goya es una biografía pictórica. El *Autorretrato* de Goya es la *Autobiografía* del artista.

La biografía en literatura es equivalente al retrato en pintura. Lo mismo me da ver el retrato del Duque de Wellington de Goya, que leer la biografía del mismo Duque, hecha por un buen biógrafo, que

* Conferencia pronunciada el 20 de abril de 1967 en la Sociedad Argentina de Escritores en Buenos Aires.

en este caso es Pablo de Azcárate. Las *Generaciones y semblanzas* de Hernán Díez del Pulgar tienen la precisión de un retrato de Holbein.

Nunca se nos ha ocurrido pensar que el retrato en pintura sea un género de erudición. Sabemos que es un arte. La erudición, la historia, en todo caso, sería el parecido. Se exige la veracidad del parecido y luego la libertad de la interpretación. En biografía sucede lo mismo: se exige la autenticidad de los hechos y luego viene la interpretación artística.

El retratado posa delante del pintor. Este se inspira en el hecho real de la persona, en la que comienza el vuelo de su arte. Lo mismo en la biografía: el biografiado posa y más tarde el biógrafo crea.

Cuando el biografiado es contemporáneo del biógrafo, éste le ve vivir, le sigue, conversa con él, asiste a sus hechos: escritos o activos, y el modelo vivo cercano, le sirve para ir creando la biografía. Cuando el biografiado pertenece al pasado, quedan los retratos, las huellas en los lugares por donde pasó, los testimonios escritos, sus acciones y hasta su leyenda. El biógrafo toma todo esto del modelo y empieza a retratar interpretando. Hace poco, en Buenos Aires, al elogiar alguien a un pintor porque en los retratos sacaba muy bien el parecido, alguien añadió: «Sí, ¡y su duende!» Es verdad. La biografía es «parecido» y «duende». El duende es el alma, el secreto de la vida, el genio, el aquel del biografiado, que sólo el biógrafo artista puede ver.

El descubrimiento de eso es el arte de la biografía. Hasta la fotografía, que pudiera considerarse como lo más realista, puede también ser arte, cuando el realismo mágico del fotógrafo descubre el alma del paisaje, el encanto de un momento, el espíritu y la forma de una persona.

Por lo tanto, si nadie duda que Goya en sus retratos hace arte y Reynolds y Van Dyck y Rubens y Tiziano y Picasso, tampoco vamos a dudar que desde Plutarco, San Agustín, Hernán Pérez del Pulgar, Santa Teresa, Mme. de Sevigne, Rousseau, hasta Lyton Strachey, Ramón Gómez de la Serna, Stefan Zweig y Sartre son artistas. *Le mots* es una de las más perfectas autobiografías modernas, una forma auténtica de biografía personal.

Ahora bien, hay muchas formas de hacer biografía. Plutarco es el modelo de la biografía escueta, lacónica, objetiva, formada totalmente con datos verdaderos, sin lirismo ni concesión aparente al biógrafo, que permanece como un espectador impasible. Por eso Plutarco es un clásico. No hay vibración ni trémolo. Todo lo contrario de Shakespeare en *Julio César* o de Goethe en *Coriolano,* que son biografías representables, igual que Calderón decía que los autos eran sermones representables. La interpretación de Shakespeare es evidente,

y no por eso menos veraz que las *Vidas paralelas*. En la biografía ha intervenido la poesía. Junto a la historia la «ultima ratio» poética.

El caso más exagerado y más notable es el de Ramón Gómez de la Serna, en sus estupendas biografías de Lope de Vega, de Quevedo y de Valle-Inclán, y en las inolvidables *Efigies de Baudelaire*, Barbey D'Aurevilly, Ruskin, Gerard de Nerval, donde al lado de anécdotas totalmente verdaderas, Ramón inventa otras apócrifas de un modo consciente, añadiendo que hubieran podido ser verdad. Y estas anécdotas inventadas nos iluminan, a veces, tanto sobre la vida de los biografiados, que no podríamos prescindir de ellas en sus biografías.

Con esto el artista acentúa los rasgos característicos del hombre. Es la misma fantasía poética de Picasso en sus retratos, cuando pinta a Jacqueline con tres rostros o dos cabezas, para darnos la impresión sobrecogedora de la verdad de una personalidad.

En Ramón y en Picasso lo que pueda haber de exceso se salva por la ironía, y nadie se llama a engaño. Hay engaño, sin embargo, en el exceso de la biografía novelada, cuando el biógrafo pierde de vista al modelo, y empieza a inventarse un personaje y una novela. Generalmente esto sucede porque el andamiaje necesario de la erudición siempre es costoso y pesado y se prescinde de él.

No sé si todo el mundo sabe que para escribir una biografía se necesita persistencia, una constancia imponente y tener la fuerza de una hormiga que amontona brizna tras brizna en su hormiguero, que son los papeles de los archivos, las fichas, los epistolarios, etc. Pues el biógrafo, en efecto, es historiador y erudito. Todos los que a mí me han reprochado silenciar ciertos aspectos de la vida de Emilia Pardo Bazán no han tenido en cuenta la falta de pruebas de que carecía. El mero testimonio oral no basta, aunque interese, pues así nos haríamos transmisores de las más tremendas leyendas negras. Claro es que el biógrafo es historiador, pero además, poeta. Si trabaja con documentos, luego tiene que interpretarlos. La parte creadora de la biografía es la interpretación y el estilo.

La poesía en un relato biográfico está en esas páginas líricas de la evocación, en los pormenores personales del propio biógrafo al entrar en contacto con el biografiado. Y sobre todo en la afinidad electiva. Si Salcedo en su *Vida de Don Miguel* ha escogido al escritor, es porque hay afinidad. Por las afinidades electivas, elegí yo a Bettina Brentano, a Emilia Pardo Bazán, a Valera (que podría decirse en este caso «afinidad atractiva») y ahora a la Avellaneda.

Cuanto mejor sea la afinidad electiva o hasta la antipatía electiva, mejor es la biografía. Particularmente he de decir que algunos episodios de la vida de Bettina Bretano los sentía tan míos, que podía

interpretarlos con justeza. Recuerdo la entrada en Viena de Bettina el 11 de mayo, y mi llegada el mismo día más de un siglo después. Y en la vida de don Juan Valera hay sucesos tan semejantes a otros del biógrafo que la página sorprende al lector por la vivacidad con que el biógrafo se expresa. Cuando Valera, jovencísimo, de veintitrés años, se enamora de Lucía Palladi, el hecho impresiona a la biógrafa. No es nada nuevo el amor de un hombre joven por una mujer mayor, es mucho más frecuente de lo que se piensa. De ahí nace una página que es biografía de Valera, y autobiografía de quien esto escribe:

«Lucía Palladi trata a Valera como a un hijo, ya que es amante imposible, y no puede lograr que él la vea como una madre. Ella renuncia, y la sublimación de este amor da momentos bellísimos a su vida. En cambio, Valera, su protegido, padece la ansiedad del joven enamorado de una mujer mayor: desesperación, rabioso deseo, vehementísimo anhelo en la oscuridad, desprecio a veces, al no lograr lo que tan ardientemente quiere, y furiosa obstinación. Tenaz y penetrante dolor por este amor imposible, sólo por la negativa más tenaz aún de una mujer que le ama y extrañamente se niega. ¡Qué hermoso es todo esto y qué real! ¡Qué afortunado el joven que se inicia a la vida del sentimiento con un amor así! El sufrimiento le ennoblece y le eleva, y ya para siempre deja en su alma un rastro de pureza, de anhelo insatisfecho que le enseña que no siempre en la vida el logro de los deseos es lo mejor.»

En mi libro sobre Emilia Pardo Bazán hay algunas páginas nacidas de afinidades electivas, de experiencias semejantes: la tarde en la campiña gallega. Puedo asegurar que no me equivoco si adjudico a la joven Emilia unos sentimientos míos en el atardecer. Algunas páginas de la Pardo Bazán lo justifican y permiten esta intuición.

En el capítulo II del libro la biógrafa transmite, o transmuta al pasado una vivencia reciente:

«Embriagada de aroma de jazmín, recostada sobre el césped cubierto de madreselva, la mirada se alza hacia las campanillas azules del corredor, que cuelgan su arabesco sobre el fondo blanquecino de la tarde. Oye, lánguida, el maíz susurrante, contempla el oleaje dorado de sus penachos, crestas gallardas de un mar sin peligro, tan próximo al terrible.

Cae lenta la noche, silenciosa, con esa madurez del último atardecer, y entonces la intensidad de los aromas se hace más intensa, y el perfume de los jazmines resulta insoportable en su belleza, como el perfume del clavel y de la rosa o el aroma de la resina. Porque en vez de aniquilarse la persona, y dormirse en la embriaguez sensual de la noche olorosa, siente ansia de más vida, y los aromas penetran-

tes exaltan el ser, que gozosamente o dolorosamente ansía más, más vida.»

Y aquí hago la descripción de Emilia, inspirándome en una fotografía:

«Se levanta de un salto. Arquea el seno, de incipiente opulencia, y sus labios finos y apretados sonríen con sonrisa de lagartija. Los ojitos chicos, dos estrellitas lucientes y guiñadoras entran en la constelación de la noche. Pasan nubes ligeras por la frente de la adolescente pensativa y risueña.

La manita inquieta y gordezuela sostiene el libro y una sangrienta flor de hibisco. La sonrisa entreabierta deja ver unos dientecitos finos. Sólo un momento. Lo que tarda en salir la luna tras el follaje de la arboleda sombría.

La adolescente, entonces, bebe el resplandor del astro, como bebería un amante el blanco rostro de la amada.»

En la vida de la Avellaneda, un viaje a Puerto Rico, tan semejante a Cuba, y una experiencia de la muerte han acelerado el proceso de la biografía, muchos de cuyos episodios súbitamente aparecían claros. Por otra parte, en la biografía hay una página de introducción que es una intuición poética: la Avellaneda bajo una tormenta recitando versos, que simbólicamente representa la tormenta del romanticismo.

¿Es lícito hacer esto? Sí. Todos los biógrafos lo han hecho, a pesar de que la *Hispanic Review,* esa revista tan seria, censure el «methaphorizing» y «novelizing» de algunas biografías. El dato escueto y déjese usted de literatura y menos de poesía, dicen los críticos secos y espartanos a los que asustan las metáforas, sin comprender que la metáfora es identificación intuitiva, sin darse cuenta de que el dato seco y muy seco viene a continuación del «methaphorizing», o sea, de lo metafórico, pero que ambos, dato y metáfora, son inseparables y complementarios.

Precisamente donde hay poesía y verdad, el resultado es una obra de arte. Además, si como decía Zorrilla: «La verdad de la naturaleza no es la verdad del arte», entonces la verdad de la naturaleza y la del arte se complementan.

Por último, quiero decir que en toda biografía vida y obra van unidas indisolublemente; que no hay vida externa sin vida interna, y que, por ejemplo (y cito el caso que mejor conozco): el relato biográfico de un escritor tendrá siempre que referirse a su obra. Un escritor va por la calle pensando en sus libros; entra en el sueño pensando en su novela; en su poesía, si es poeta; se levanta y escribe su diario. Todos o casi todos sus movimientos están encaminados hacia sus libros, y su vida entera está teñida de su literatura, como me

supongo que un pintor verá cuadros en todos los atardeceres, si es figurativo, y si es abstracto, abstracciones en cualquier momento de su vivir cotidiano, y un músico oirá sinfonías a través de los ruidos callejeros o en sus paseos por el campo.

Un escritor no es un hombre y su obra. Un escritor es su obra. Visto desde sus escritos, todos los movimientos de su vida tienen una explicación literaria, tanto los paseos de Galdós por el viejo Madrid como la contemplación del agua por Virginia Woolf o la vida familiar de Unamuno.

No se puede escribir un Bolívar ni un San Martín sin sus batallas, ni un Colón sin sus descubrimientos, ni un Edison sin sus inventos.

Nunca más que ahora estamos convencidos de la necesidad de la biografía del hombre para explicar su obra, de la biografía del escritor para comprender sus escritos; en estos tiempos en que la «ciencia» de la estilística procede asépticamente, prescindiendo del hombre, que al fin y al cabo es el creador del estilo, nosotros volvemos a integrar hombre, escritor y obra en toda biografía.

Y al mismo tiempo en este esfuerzo integrador creemos que la biografía que integra todos los géneros: ensayo, crítica, erudición, historia y poesía, es una de las manifestaciones literarias más perfectas: una obra de arte.—CARMEN BRAVO-VILLASANTE.

II FESTIVAL DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA

Madrid, 14/28 de octubre de 1967

No es tarea fácil tratar de resumir en una crónica todo el significado y contenido del «II Festival de Música de América y España». Tal vez, siguiendo un orden periodístico *a posteriori*, haya que empezar por clasificar su importancia dentro de las actividades musicales españolas. Para ello, servirá la puntualización de dos o tres detalles sin necesidad de recurrir a comparaciones. Este Festival puede ser calificado de internacional, aunque los países participantes estén dentro de una determinada órbita de la que en mayor o menor grado ha sido y es España el centro del sistema. Esta simple adjetivación implica una serie de consecuencias de primera importancia, como son la reunión de figuras, de conjuntos, y el valioso cambio de puntos de vista y de conocimiento mutuo.

Junto a estos detalles, encontramos otro de «rara» calidad. Además

de internacional, ha sido contemporáneo. Las obras que han integrado sus programas eran estrenos en España, estrenos en Europa o estrenos en el mundo. El compositor de hoy vive, en todas las latitudes, la dificultad de difusión de sus obras. El aficionado medio prefiere el repetido repertorio y muestra su «prevención» frente a los estrenos. Por ello, el Festival ha cumplido una de sus más hermosas misiones al presentar, sin discriminaciones, los nombres contemporáneos ya «aceptados», con los de la juventud en etapa de incorporación. Y en este punto es donde el repertorio elegido ha logrado sus mejores aciertos.

Con estas referencias no es preciso ya recurrir a las comparaciones. El Festival se sostiene por sí solo, situándose a la cabeza de las actividades musicales españolas en el reducido grupo de primerísima línea.

Toda la crítica ha coincidido en ello. Sólo ha faltado la unanimidad a la hora de juzgar obra por obra. En este menudeo se ve una división de todos los programas en dos grupos. Por un lado, los títulos hasta el límite anterior al serialismo han sido bien acogidos por todos. Por otro, al rebasar la «tradición» más o menos aceptada, han aparecido los reproches, dirigidos, como es lógico, a los compositores en cada caso concreto y no al Festival.

Hemos hablado de figuras y conjuntos que ha traído y reunido el Festival y pasamos ahora a citar nombres e intervenciones. Uno de los primeros regalos ha sido la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, dirigida por Howard Mitchell, Guillermo Espinosa y Enrique García Asensio. Con ellos, el Cuarteto Claremont, el Cuarteto Oficial de la Escuela Nacional de Música de la Universidad de Brasil, entre las agrupaciones extranjeras; y entre las nacionales, la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por José María Franco Gil; la Filarmónica de Madrid, dirigida por Odón Alonso; el Grupo Koan de Juventudes Musicales de Madrid, con Arturo Tamayo; la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, dirigida por Antonio Ros Marbá y Luis de Pablo; la pianista Rosa Sabater; la Nacional de España, que dirigió Carlos Chávez; el organista R. P. Paulino Ortiz, y la intervención de los críticos Federico Sopeña, Enrique Franco y Antonio Fernández Cid.

Como siempre sucede en la crónica de un Festival, no es posible citar todos los títulos y compositores que integraron los programas, pero, en cambio, no se puede eludir la de los estrenos mundiales, puesto que su vinculación al origen será permanente.

Siguiendo el orden de los programas, el primer estreno mundial estuvo a cargo de la Sinfónica de Washington con la nueva versión

de *Heterofonías,* del español Carmelo Alonso Bernaola. Obra ambiciosa y conseguida, en la que, como su título indica, los contrastes tímbricos acaparan todos los efectos, unas veces en función de una belleza permanente, o lo que es igual, de cánones aceptados, y otras, por el heterodoxo y lleno de posibilidades camino de la «belleza» de lo feo, que por fortuna se explota cada día más. Bernaola tiene ya un buen puesto en el panorama musical español de hoy que revalida en cada una de sus apariciones.

El Cuarteto Claremont, que integran Marc Gottlieb, Phillip Ruder, Scott Nickrenz e Irving Klein, ofreció la primera audición mundial de «Cuatro invenciones para cuarteto de cuerda», del español Manuel Castillo. La obra de Castillo está dentro de su línea tradicionalista. Mantiene la construcción clásica y aporta unos temas originales en los que se esconde un cierto sabor español.

Para la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Franco Gil, hubo dos ocasiones de primicias. Narcis Bonet leyó los poemas de Salvador Espríu, a los que ha puesto música de fondo. En *La pell de brau* no utiliza el canto, sino que el recitado es acompañado por la música en una combinación grata en la que la entonación de la palabra juega un importante papel en el conjunto, a tal extremo que el hecho de conocer el catalán a la perfección no modifica el resultado. Rodolfo Halffter fue presentado a través de su *Sonata III,* escrita conforme a las reglas del dodecafonismo. Al piano, el mejicano Carlos Barajas. La inquietud de Halffter se manifiesta con inteligencia y, sobre todo, con interés para el oyente en la escuela de los doce sonidos. Este tipo de obras sirve hoy, pasados unos cuantos años desde las primeras exploraciones de Arnold Schoenberg, para que los reacios de ayer en aceptarlas muestren su entusiasmo por el sistema. El secreto está en la conjunción de obra y tiempo, porque si se hubiera estrenado hace, digamos, diez años, habría caído en el mismo clima «frío» en que caían todas.

Odón Alonso, al frente de la Filarmónica de Madrid, presentó un programa completo de estrenos mundiales. En la primera parte, Leonardo Balada, joven español residente en Nueva York, y, en la segunda, Oscar Esplá, que no precisa por su difusión, calidad y veteranía, calificación alguna. El estreno de Balada fue un *Concierto para guitarra y orquesta,* interpretado en su parte solista por Narciso Yepes, a quien está dedicado. El problema de equilibrio entre orquesta y guitarra ha sido resuelto con talento. Cada parte está en proporción, lo que permite que se escuchen con la independencia normal en conciertos para cualquier otro instrumento. En los materiales hay un pintoresquismo español buscado y disimulado al mismo tiempo, in-

sinuado, que el compositor no permite que domine. No es obra de primera línea pero incluye muchas preocupaciones, muchas anticipaciones que son un excelente síntoma. Sería de desear una segunda audición —tanto para ésta como para el resto de los estrenos— que afianzara las primeras impresiones para una valoración general más definitiva.

Nochebuena del Diablo, de Oscar Esplá, se estrenó en concierto en 1928. Con ocasión del Festival se ofrecía el estreno de la versión escénica, que ha supuesto uno de los más aclamados. Lo que resulta muy explicable por la obra en sí y por la colaboración del efecto escénico plenamente conseguido.

La impresión del conjunto recuerda —por asociación, no por parecido— otras obras de aquellos años en que Esplá concibió su *Nochebuena,* y escuchándola, hay que lamentar que no fuera presentada mucho antes. Pensamos en otras de ahora, como *Amahl y los Visitantes Nocturnos,* de Menotti, que se «recrean» cada año en Navidades. Eso mismo merece la *Nochebuena del Diablo* en representaciones tan cuidadas como este estreno que comentamos. Todos merecen un elogio que puede resumirse en las intervenciones de la soprano Angeles Chamarro, la bailarina Aurora Pons, la dirección de Aitor de Goiricelaya, los diseños de Julián Castellanos y los coros dirigidos por Vicente Larrea.

El grupo Koan, de Juventudes Musicales de Madrid, que dirige Arturo Tamayo, presentó un programa en el que abundaban las experiencias, y, como tales, de gran interés. La postura ante algunas de las obras no debía, no podía ser de «crítica al uso». Por ello, no se han producido los ecos justos, los que tenían que haberse producido tras la audición de las obras del mejicano Mata, del puertorriqueño Aponte-Ledée, del argentino Kagel, del norteamericano Brown y de los españoles Guinjoan, Barce, Hidalgo, Acilu y Marco. No es fácil prever qué saldrá de estas novedades, pero la previsión tampoco importa. Lo que sí resulta simpática es la inquietud de estos compositores. Y, por supuesto, comprobar que subsisten los «graciosos», los «indignados». Con ello parecen asegurarse las tradiciones medidas. Como hemos dicho en otra parte, no hay peligro, los adelantos espaciales no han modificado de raíz las estructuras de la mentalidad media. Ayer, hoy y posiblemente mañana se produce la frase «graciosa» como comentario frente a lo que no se comprende, a lo que no se quiere comprender, interrumpiendo la atención de posibles «otros» y faltando al respeto a los intérpretes. Tenemos que pedir perdón, pero ante los comentarios que se produjeron en «voz alta» en la actuación del grupo Koan, no podemos dejar de recordar el tan

célebre con ocasión del estreno del *Bolero*, de Ravel. Efectivamente, no hemos cambiado.

El *Cuarteto de cuerda número 1*, del brasileño Marlos Nobre, fue presentado por el cuarteto de la Universidad de Brasil. Interesaba mucho la obra de este joven compositor, prácticamente desconocido en España. Dodecafonismo y excelente técnica pueden servir como primeras impresiones, a las que se suma un deseo de búsqueda de efectos más intenso en originalidad que en variedad. Convendría conocer algo más de su producción para un juicio completo.

Sesión de dos estrenos a cargo de la Orquesta de la Radio y Televisión Española: *Módulos II*, de Luis de Pablo, y *Canti para violín y orquesta*, de Antonio Tauriello, español y argentino, respectivamente. En *Módulos II*, Luis de Pablo ha dividido la orquesta en dos grupos sonoros y alternó la dirección con Antonio Ros Marbá. Efectos, contrastes, planos sonoros en los que, sobre todo, importa el timbre, la movilidad de los elementos. Son las características principales, en estas obras que se califican de «difíciles» para el oyente, en las que va entrando y seguirá entrando a través del único medio: la audición repetida. Por eso decíamos al principio que estas tomas de contacto con la música de hoy eran parte esencial de las ventajas e interés del Festival.

En los *Canti*, de Tauriello, hay también un juego de contrastes entre el violín solista —Alberto Lysy— y los cinco grupos instrumentales. Se confirma, con satisfacción, que el deseo de caminar por otras rutas agrupa a una juventud musical, de la que quedará y saldrá la nueva orientación al margen de lo que pueda tardarse en que sea aceptada por la mayoría.

El *Simposion*, de Cristóbal Halffter, para barítono solista —Julio Catania—, coro mixto —de la Radio Televisión— y orquesta —de la Radio Televisión con Enrique García Asensio al frente—, despertó un auténtico entusiasmo. Cristóbal Halffter ha ido evolucionando y modificando sus posiciones en una actitud que podría calificarse de adecuación a cada obra. En esta ocasión ha perseguido, según el mismo manifiesta, la atmósfera del *Banquete* platónico y la ha recreado con el efecto de los coros, con la intervención del solista, pero, sobre todo, con un conjunto que, prescindiendo del tipo de lenguaje, construye lo grandioso. Este espíritu le acercó al aficionado medio o, mejor aún, acercó a su obra al aficionado, dando, como consecuencia, el fruto de la aclamación general.

Por último, llegó el cubano Julián Orbón con su *Monte Gelboe*, lamentación de David por la muerte de Saúl y Jonatán, para tenor, clavicímbalo concertante y orquesta, con la intervención de los so-

listas Ricardo Visus y Rafael Puyana. Sabor de salmodias de ayer y ritmo de hoy conforman este *Monte* de especialmente grata audición que el público siguió y aplaudió con gran interés.

Figuraba esta obra en el concierto de clausura, que fue dirigido por Carlos Chávez y Ernesto Halffter con la Orquesta Nacional de España y los coros de la Radio Televisión. La reseña del Festival nos parece ahora, al terminarla, más corta de lo que hubiera sido preciso. Se han quedado muchos nombres sin mención que lo merecían, pero el espacio manda. Como resumen sólo diremos que agradecemos al Instituto de Cultura Hispánica su extraordinaria labor y que esperamos con ansia el III Festival, con lo que creemos que queda claramente expuesta nuestra postura.—Carlos José Costas.

VICENTE SALAS VIU

Entre tantas buenas cosas que trajo a nuestra juventud la revista *Cruz y raya* había la llamada de atención sobre la música. Difícil será que olvidemos aquel ensayo de Jacques Maritain que comenzaba con una evocación de Falla en su soledad de Granada, evocación que sigue siendo de antología obligada. Falla figuraba como fundador de la revista y sólo eso era ya para nosotros marchamo de autenticidad y de interés. Pues bien: las «notas» de música aparecían firmadas por Vicente Salas Víu, que entonces tenía veinticinco años. Notas juveniles, lógicamente discípulas de Adolfo Salazar pero oteando ya otros vientos: ya no era el eco de la llamada «generación de la República».

La guerra aventó a dicha generación, que trágicamente dió poco de sí desgajada del ambiente singular, pequeño, pero intensísimo en la pasión, típico de la vida musical madrileña. Adolfo Salazar, también exiliado, que se iba dejando como magisterio el que todavía es su mejor libro —*El siglo romántico*—, encontró en Méjico —aunque no viejo muriese de nostalgia y muy cristianamente—, una gran apertura de horizontes. Creo, sinceramente, que el primer lazo de cordialidad de Salas Víu hacia mí, que empezaba entonces, jovencísimo, la crítica musical, fue el que yo nunca jamás renegara del magisterio de Adolfo Salazar y pusiera toda mi pasión juvenil al servicio de una difícil continuidad. Salas Víu estaba en Chile, se ocupaba de nuestras cosas, y si no faltaron a veces ciertas chinitas de incomprensión, la actitud suya era serena y hasta cálida.

La labor de Salas Víu en Chile fue realmente extraordinaria. En este caso, por excepción, la esquela funeraria no es muestrario de vanidades, sino exacto resumen de la realidad. Dice así, referida a Santiago de Chile, donde vivió y donde acaba de morir a los cincuenta y seis años: «Director del Instituto de Investigaciones Musicales, compositor y catedrático de la Facultad de Ciencias y Artes musicales de la Universidad de Chile, director de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile y profesor del Instituto Pedagógico y del Conservatorio Nacional de Música.»

De sobra es sabido lo que han significado los exiliados españoles para la vida intelectual hispanoamericana: han sido los mejores representantes allí de lo que siempre debió ser España culturalmente —puente entre Europa y América—, lo han sido dándonos, en general, el ejemplo de cómo un tan grande dolor, una enfermedad tan crónica, como es el exilio, no se ha hecho resentimiento ni desprecio. Según las diversas naciones, el trabajo era de grado muy diverso. Que un español joven llegue a ser protagonista en la vida cultural de un país como Chile, el de instituciones más liberalmente arraigadas, el de cultura más finamente europea, tiene muchísimo mérito: ese fue el caso de Vicente Salas Víu. Dejando para tiempo con más huelgo el examen estricto de los buenos libros de Salas Víu, al escribir para CUADERNOS HISPANOAMERICANOS debo insistir en su participación destacadísima en la «obra» realizada por la Universidad de Chile, una obra doblemente ejemplar y que responde al título de «Facultad de Ciencias y Artes musicales»; integración en el orden y en el ambiente universitario de la Musicología e, inseparablemente, rectoría sobre la vida musical concreta. El fruto espléndido de su «extensión cultural» fue la *Revista Musical Chilena*, tan buena como las mejores de Europa, con números monográficos de interés extraordinario, atenta a las realidades más finas de lo español —baste recordar lo que han significado los trabajos de Stevenson sobre nuestra polifonía—, fina también al mirar quizá más a la vieja *Revue Musicale*, de Prunières que al modelo angloamericano. Salas Víu estuvo hasta su muerte dentro de todos esos menesteres, siempre en diálogo con lo mejor de cada mundo. Cuando el año 1952 fundamos en el Conservatorio la revista *Música*, el primer saludo alborozado vino precisamente desde el Salas Víu de Chile.

Por fin, hace unos años Vicente Salas Víu vino a España, volvió a venir, pasó largas temporadas entre nosotros y estuvo como en su casa, expresión no metafórica, porque, aparte del trato íntimo con los músicos, su familia de aquí, la que nos acaba de rodear en la misa de la iglesia de la Ciudad Universitaria, es de pura cepa madrileñí-

sima. Salas nos conquistó inmediatamente, porque era como sus cartas: bondad inteligente, bondad lúcida. Sin servidumbre al tópico, diremos que era un hombre «espiritual». Lo era, en primer lugar, por su religiosidad honda e, inseparablemente, llena de tolerancia; lo era por su liberalismo como «cultura personal»; lo era, encarnado, por sus libros y por sus ensayos. Crítico musical a la buena usanza europea, a la de Salazar, o sea no crítico para crónica de anécdotas, para polémica interesada o para libros sin mañana, sino crítico de página «especial», buena técnica en la base y lleno de «aproximaciones» culturales en el conjunto. Fue «espiritual» también en la manera de plantearse los problemas de la música contemporánea: escribió con simpatía muy honda sobre Luis de Pablo y sobre Cristóbal Halffter, pero esa simpatía no dejaba al margen el drama, el auténtico drama, que supone para los hombres de nuestra edad las muchas servidumbres, el peligro de radical alienación que hay en esa música. De todo eso hablábamos con Salas Víu. Gozosamente sorprendido por el crecimiento de Madrid, gustaba de la charla en los rincones todavía inmunes: paseo por el Madrid viejo y café «doble» en el Gijón o en el Lyón. Se sorprendía de la estupenda coincidencia, no ya en materias musicales, sino en las de religión y política. De seguir viviendo hubiese acabado por asentarse aquí otra vez, aun sabiendo por experiencia en corazón ajeno y querido, el nuestro, cómo todavía es difícil para el español el diálogo, la convivencia, el liberalismo de fondo, la religiosidad como comprensión. Se le aguaban los ojos cuando contaba la llamada a Dios de Adolfo Salazar en sus últimos días; se arraigaba más en su españolismo estudiando con rara perspicacia la música de Tomás Luis de Victoria; se dolía de que no fuéramos como es el Madrid del otoño, tan suave, tan amigo, que le esperaba este año y en cuya puerta ha muerto. Tuve que predicar en la misa por su alma y se me trabó la lengua del corazón al hacerlo: así escribo ahora, y ese es mi mejor homenaje.—FEDERICO SOPEÑA.

Sección Bibliográfica

LUIS ROSALES: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1966.

El poeta de *La casa encendida,* el hondo ensayista de *Cervantes y la libertad,* el erudito investigador de la *Pasión y muerte del conde de Villamediana,* el emocionado poeta y el sabio prosista que es Luis Rosales, publica un nuevo volumen de casi cuatrocientas páginas, conteniendo una buena serie de estudios y ensayos. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca,* título del libro, es el del primer estudio de la primera parte, que está formada, además, por otros tres: «Algunas reflexiones sobre la poesía política en tiempo de los Austrias», «La poesía cortesana» y «La alianza anglo-española en el año 1623». Ocupan estos cuatro trabajos más de la mitad del volumen y son, en realidad, la aportación más sustancial hecha por Rosales en este nuevo título de su bibliografía. La segunda parte se compone de quince ensayos, de los cuales ninguno rebasa las veinte páginas y la mayoría son de breve —pero siempre vital, con hallazgos y sugerencias— contenido; y todos de temas literarios menos los cuatro últimos, que abordan y sondean hábil y sugestivamente la plástica, mejor dicho, la pintura exclusivamente: «La pintura de Benjamín Palencia»; «Zabaleta, en el Museo de Arte Definitivo»; «El vitalismo de Velázquez», y «Ante una estética vital». Predomina en esta segunda parte el asedio, la cala, la glosa, y más que al erudito investigador se encuentra al poeta enfrentado con creaciones ajenas, a la sensibilidad afilada para captar, interpretar y transmitir parcelas, matices, ocultos repliegues, a veces, de poetas y prosistas (con absoluto predominio de los primeros), leídos amorosamente: en ese espléndido camino que va desde Azorín hasta Dámaso Alonso pueden incluirse con todo derecho las bellas interpretaciones y recreaciones literarias —calidad sobre cantidad— de Luis Rosales.

Estudioso de nuestra poesía del Siglo de Oro desde hace muchos años, Rosales recoge aquí algunos de sus trabajos, de sus pacientes y concienzudas investigaciones en bibliotecas, entre manuscritos nunca publicados, a través de autores y textos cuyo conocimiento puede alterar o, al menos, matizar, y siempre enriquecer, la visión tradicional de aquella esplendorosa época para la poesía hispánica. El estu-

dio inicial, que, como ya he indicado, presta su título a todo el volumen, está constituido por dieciséis partes, todas tituladas, que van desgranando, bajo el común denominador del desengaño, los principales temas de la poesía barroca, opuestos, aunque hubiesen nacido de ella, a los de la inmediatamente anterior renacentista. De esta separación arranca Rosales, y las primeras palabras de su estudio son: «Conviene subrayarlo y aun repetirlo. Entre el siglo XVI y el siglo XVII, entre la poesía clásica y la barroca, existen diferencias hondas y sustanciales.» Esto no implica que el autor olvide lo mucho que hay en la poesía barroca de continuación de la clásica, señalando, entre otros ejemplos, la utilización del color, acrecentado —como bien se sabe— de Garcilaso a Herrera y de Herrera a Góngora. Pero Rosales insiste en su idea y afirma que «la poesía barroca es altamente original», que utilizó «una estética distinta, más flexible y más amplia», y que fue el vitalismo la intuición poética original de la que partió. Inmediatamente plantea Rosales la fundamental cuestión del olvido, escaso conocimiento y desconocimiento de nuestra poesía barroca, con excepción, naturalmente, de unos cuantos nombres. Importante es el llamado por Rosales «inciso sobre la espiritualidad garcilasiana», en donde, teniendo en cuenta, y haciendo la oportuna cita, la aportación del profesor Lapesa en su magnífico libro *La trayectoria poética de Garcilaso*, de destaca la «intimidad garcilasiana», se hacen justas declaraciones («en la poesía de Garcilaso, efectivamente, no hay color; hay transparencia, y aún más, transparencia al espíritu», «... es Garcilaso el primer cantor moderno del sentimiento amoroso», etc.) se insiste en este hallazgo de Garcilaso y se señala su condición de adelantado, en este aspecto de la intimidad anímica, de las obras líricas de Camõens y del conde de Villamediana. El capítulo quinto cierra este sustancioso repaso por la poesía clásica española del siglo XVI, señalando que en ella se revela mucho más acusadamente «la conciencia comunitaria de una época que la conciencia individual». Los capítulos sexto y séptimo sirven de corredor y pórtico al estudio de la poesía barroca, al análisis de los cambios operados, de las notas distintivas esenciales para Rosales; en el ocho señala: «El cambio de sentido de los motivos heroicos», «El desengaño del mar», «Los romances fronterizos del mar», «La medida del tiempo», «El paso de la canción heroica al panegírico», «El sentimiento del desengaño», «La moralidad del dolor», «La sátira política». El primero de estos puntos muestra el desplazamiento de lo social a lo individual, que nace y se apoya «en un sentido estoico, no ecuménico y católico de la moral»; añade Rosales que la moral estoica es una moral de decadencia, y piensa que ella fue, al mismo tiempo, «causa y consecuencia del desengaño nacional». Dos interpretaciones del

heroísmo, por tanto: una, definida por el esfuerzo, en el siglo XVI; otra, defendida por la prudencia, en el XVII. En los capítulos restantes de este amplio y rico estudio, Rosales va recorriendo detenidamente cada uno de los apartados arriba indicados: Desde los *romances fronterizos del mar*—lleno de aportaciones, de novedades—se pasa directamente al análisis y meditación de lo que el poeta de *Abril* llama «La medida del tiempo»: no sólo Góngora y, sobre todo, Quevedo llenan estas páginas, sino nombres, y sus poemas, de poetas poco conocidos, como Francisco López de Zárate y Luis Ulloa Pereira; del primero dice Rosales que «es uno de nuestros líricos más interesantes del siglo XVII». Y quiero destacar aquí, pero se podría hacer extensivo a todo el volumen, la personalidad creadora de Luis Rosales, prosista, con una eficacia de estilo, que nunca «añadido», siempre funcional, contiene la emoción y el temblor del auténtico poeta, el rigor y la lucidez del intelectual. Ejemplar es este breve texto (pp. 42-43) de inquisición y reflexión de Rosales sobre la vida, el tiempo, la muerte, que termina en sabia alianza de claro pensamiento y hermosa imagen: «No hay fuerza contra el tiempo y, en resumen, todo nuestro caudal se desmaya en sus brazos.»

Después del tiempo y la muerte se enfrenta Rosales con «los motivos de admonición moral». También aquí se destaca la indiscutible primacía de Quevedo, pero junto a él, Rosales alza el nombre y la obra de Enríquez Gómez. Junto a la moral, la alabanza, el panegírico, cuya importancia va unida a la reiteración y la desmesura. También en este terreno la degradación del heroísmo es manifiesta; de él se pasa a la cortesanía y de ésta a la adulación. «Más que a la historia rinde servicio en este tiempo a la genealogía», escribe el autor. El largo capítulo XIII trata de las formas y sus cambios del XVI al XVII. Lo popular y lo culto es pormenorizado y matizado, mostrando Rosales cómo los moldes tradicionales castellanos nunca desaparecieron del todo ni siquiera en el momento en que el predominio de las nuevas formas italianas se acentuó más; pero es desde 1610 en adelante cuando la poesía barroca «vuelve a reivindicar los diversos moldes de coplas castellanas. Letrillas, glosas, redondillas, romances y motes tienen una renovada y ya nunca extinguida floración». Y, al mismo tiempo, la transformación, el debilitamiento e, incluso, la desaparición de formas renacentistas, de las que «solamente el soneto y la silva siguen en boga, manteniendo su carácter de privilegio y adaptándose, con entera flexibilidad, a todas las contradictorias y numerosas intencionalidades de la poesía barroca». También estudia Rosales muy detalladamente lo que él llama «cualificación», indicando «el fenómeno estilístico de adscribir una temática cada vez más fija a unas

formas poéticas determinadas. En el capítulo XIV, «El sentimiento del desengaño», se incluyen muestras antológicas de romances del cancionero de la Armada que marchó a Inglaterra en 1588, en los que un dejo de amargura lo empequeñece todo, y la hostilidad a la empresa marítima es manifiesta. Este desengaño va a convertirse en homenaje de rendimiento al enemigo, por ejemplo al rey Enrique IV de Francia, cantado admirativamente por Quevedo y Villamediana, entre otros poetas. Una tendencia a lo plebeyo es para Rosales una de las constantes más expresivas, y es el jaque el tipo que unifica todos los heroísmos degradados, no sólo el militar y político, sino también el religioso: los temas religiosos, las figuras de santo, «lo divino», puestos a lo pícaro (Rosales reproduce varios textos) son la otra cara, añado yo, de lo que se había hecho con la poesía amorosa profana: volverla a lo divino.

En el capítulo XVI, y último del estudio, titulado «La sátira política», Rosales señala cómo la sátira política barroca es consecuencia del desengaño, y su extraordinario desarrollo a partir de 1610; es el conde de Villamediana quien la hizo nacer, y él, Quevedo y Góngora, constituyen «la trinidad satírica española». Después, con los continuadores, se llegará a la procacidad. Así cierra Luis Rosales su documentado, sugestivo y sugerente trabajo, de erudito y de poeta, a través del cual todos hemos asistido «al tránsito y a la consumación del sentimiento del heroísmo».

Sirve, en cierto modo, este breve capítulo final de pórtico al estudio siguiente del volumen, «Algunas reflexiones sobre la poesía política en tiempo de los Austrias»; Rosales ve ante todo limitada la sátira por su no siempre total y perfecta veracidad documental y por su falta de perspectiva histórica, pero no olvida su lado positivo: «su valor estriba en haber sido un estado de conciencia. Su justificación y su razón de ser son su sinceridad y la nobleza de su arranque», añadiendo, «naturalmente sólo en aquellos casos en que la sátira política tiene nobleza y sinceridad, que no son demasiados». El largo capítulo VII, final del ensayo, «Variedad y riqueza», muestra una vez más que Rosales no sólo teoriza y hace filosofía de la historia, sino que conoce ancha y hondamente el tema que estudia, que en él nunca es pretexto para evasivas lucubraciones. Y dentro de esta poesía satírico-política encuentra tres direcciones, que caracteriza, analiza y muestra en diferentes textos: poesía político-teórica, poesía político-moral y poesía político-satírica.

Dentro de la poesía político-teórica encuentra Rosales dos tendencias: una hacia la reflexión política y otra hacia la reflexión histórica; como ejemplo de la primera reproduce un comentario, en cuartetas

romanceadas, sobre la política de impuestos del conde-duque de Olivares, según Rosales más agudo que justo; como ejemplo de reflexión histórica cita las *Selvas dánicas* de don Bernardino de Rebolledo, conde de Rebolledo. Es la poesía político-moral la preferida por Rosales, como explícitamente declara, recordando que en el siglo XVII español «no hay nada que no tenga un inmediato desplazamiento hacia el plano moral». Poemas de consejo, advertencias y enseñanzas, poesía de adoctrinamiento que tiene ilustres antecedentes medievales, y que tiene su mejor y mayor desarrollo entre 1640 y 1670; bajo la influencia de Gracián, sus fundamentales cultivadores son Ulloa, Bocángel, Solís, Fonseca; y de Bocángel reproduce Rosales diversos textos. Nunca hiperbólico, jamás oculta Rosales las limitaciones de la materia que lleva entre manos, en estos poemas su valor estético más bien escaso, la monotonía y aridez, pero destacando también lo positivo, en este caso lo que él llama «un oreo cordial», porque las ideas expuestas y desarrolladas están convertidas en sentimientos, no son abstracciones de carácter moral. En tercero y último lugar, la poesía satírico-política, que también cuenta con muchos y magníficos antecedentes medievales (López de Ayala, Villasandino, Santillana, Mena, Gómez Manrique), pero en el XVII hay cambios notables, aumentando las notas corrosivas, insistiendo en lo personal y concreto, buscando la gracia antes que la belleza, la reticencia sobre la llaneza, importando más que lo que se dice lo que se sugiere. Reproduce Rosales un elocuente y expresivo texto anónimo e inédito: el «Romance satírico» a la venida de su majestad de la jornada que hizo a Zaragoza, año de 1642, del que quiero aquí ofrecer dos simples muestras, alejadas entre sí dentro del poema:

Hablemos claro, rey mío
toda España va de rota,
que el portugués más se engríe,
el catalán más se entona.

España gime oprimida,
la Iglesia está peligrosa,
y aún pienso que de los grandes
la lealtad y fe zozobran.

Tras estos dos estudios, el tercero del volumen, «La poesía cortesana», largo, documentado, es una valiosa contribución al tema, destacando la importancia de la comunidad poética hispano-portuguesa durante los siglos XV, XVI y XVII, la influencia de Garcilaso en Camões y de Comões en la poesía española del Barroco. Y como características fundamentales de esta poesía, la valoración del mundo

anímico, el predominio de lo vital sobre lo estético y sobre lo técnico, el *amor cortés* y su código caballeresco, platónico y exaltado, la fusión de la lírica popular y de la cultura (sobre todo en Lope de Vega).

Son éstos los tres trabajos fundamentales del investigador, historiador, crítico y ensayista Luis Rosales. Les sigue un interesante estudio de historia exterior española: «La alianza anglo-española en el año 1623», con el cual termina la primera parte del volumen. De los numerosos estudios de la segunda parte, todos sugestivos, son para mí destacables el primero, escrito en 1934, sobre Lorca, y su *Romancero gitano,* más creativo que crítico, de alta temperatura poética; «La Memoria de Baroja», los dos estudios dedicados a Bécquer y «Ante un libro imaginario de Gerardo Diego».

Libro de variado contenido que nos enseña muchas cosas y nos deleita siempre. Del ayer y del hoy Luis Rosales escribe exacta y bellamente. Con pasión pero sin apasionamiento. Con claridad.—EMILIO MIRÓ.

JOSÉ LUIS RUBIO CORDÓN: *La rebelión mestiza.* Biblioteca Promoción del Pueblo. Madrid, 1966.

José Luis Rubio, de brillante hoja de servicios en el estudio de los problemas iberoamericanos, ha reunido una serie de artículos y trabajos, producidos en los últimos años, para ofrecer con ello un panorama de Iberoamérica; el propio autor confiesa en las páginas preliminares: «Este libro, más que una obra acabada, es una intención, un proyecto de algo que en su día, con las limitaciones naturales, podrá ser un estudio amplio de cómo el mundo iberoamericano, partiendo de su invalidez actual, convierte el mestizaje, de símbolo de desprecio, en bandera de desafío universal.»

«Este libro —insiste— no es un documentado estudio de un iberoamericanista: Es una apasionada meditación de un iberoamericano, nacido en España, sobre la rebelión mestiza de nuestros pueblos ante la esclavitud impuesta por los grandes poderes del mundo y por nuestras propias oligarquías.»

La obra parte de una introducción para europeos y un prólogo para españoles, la primera tomada de las notas para una intervención en la décima reunión internacional del centro europeo de Información y Documentación, el segundo procedente de un artículo de la revista *Mundo Hispánico* aparecida en 1960.

Los puntos 3.° y 4.° del libro examinan la dinámica del subdesarrollo cuyo estudio se continúa en el punto 5.° y en el 6.°, que analizan, respectivamente, los factores de agravación del subdesarrollo iberoamericano y las relaciones entre pueblo y cligarquía.

Procedente de la revista *Sindical «Jornal»,* se ensambla en la obra parte de un artículo publicado por el autor sobre el sindicalismo y el personalismo en la revolución popular iberoamericana, análisis muy detenido del juego político en las revoluciones populares del continente.

El punto 8.° de la obra constituye un estudio sobre la estrategia de la descolonización, redactado en 1962 y adaptado para esta edición. También se analizan las contradicciones económico-sociales que sujetan el mundo iberoamericano, con una aportación de gran interés en la que se contraponen los conceptos de libertad y revolución en el mundo iberoamericano.

Quizá lo más valioso de toda una obra llena de aciertos de criterios y espléndidos enfoques críticos es el conjunto de notas tituladas «La síntesis iberoamericana», del que transcribimos los siguientes reveladores párrafos: «Los pueblos ibéricos se encuentran empeñados en la consecución de una síntesis revolucionaria entre justicia y libertad.

Tanteamos el terreno para dar con la revolución que logre la verdadera liberación del hombre.

Sin embargo, hasta ahora los pueblos ibéricos han mostrado un proceso de grandes y dolorosas frustraciones, de éxitos medios, no conclusos, que ponen una sombra de desolación en su recuerdo. Una sombra, también con sus zonas de luminosidad y de esperanza.»

Por último, cierra el libro un epílogo que se proyecta en dos vertientes; por una parte, especialmente destinado a los iberoamericanos; por otra, destinado con carácter general a todo lector de buena voluntad. Este epílogo titulado «El desafío mestizo» plantea las siguientes afirmaciones que pueden perfectamente servir de resumen para toda la obra:

«El mundo anteriormente sometido al conjunto europeo-norteamericano se ha rebelado contra sus colonizadores.

Como esa rebelión se produce con gran frecuencia contra el dominio de una raza distinta a la propia, la siembra racista blanca está recogiendo hoy cosecha racista antiblanca.

Y, a su vez, esa rebelión antiblanca está produciendo la crispación hasta límites insospechados del racismo tradicional de los hombres blancos.

En resumen: nos encontramos con un presente mundial repleto de tensiones raciales. Oleadas de odio se están poniendo en movimiento. El mensaje de fraternidad de todos los hombres, por el hecho de la

común filiación divina, el mensaje de Cristo, parece silenciarse tras el bramido animal de los instigadores del rencor de raza contra raza.

(Hasta en sociedades como la española, en donde se ha tenido siempre como título de gloria histórica la carencia de prejuicios raciales, la moda de colocarnos también en esto a nivel europeo cuaja en la buena sociedad, en la sociedad distinguida, en expresiones de un racismo teórico, que, afortunadamente, se trueca en cuanto aparece en persona el hombre o la mujer de otra raza. Porque, a Dios gracias, este racismo de buen tono no es más que una moda superficial, propia de nuestra actitud provinciana ante los grandes países de Occidente.)

Éste, repetimos, es el panorama de hoy. Y es ésta la característica más negativa del tiempo presente, que nos ofrece oscuros presagios, y nos entenebrece el horizonte inmediato, abocándonos al posible estallido de una exterminadora guerra de razas, de una gran lucha a sangre y fuego de las grandes tribus humanas.

Este es el panorama de hoy, provocado inicialmente por el racismo blanco europeo en las confluencias de dos corrientes disociadoras:

— De un lado, la recuperación creciente del paganismo antiguo, nunca suficientemente barrido por el espíritu cristiano.
— Y de otro, el materialismo biológico moderno, que, sin alcanzar su inserción fecunda en una explicación trascendente, nos deja a los grupos humanos en la selva de la selección de las especies, dispuestos a esclavizar a la tribu más débil que la nuestra, de la misma forma que esclavizamos a los animales.

Claro es que en este sobrio panorama, una fecunda reacción humanista nos da, con su avance constante, buena reserva de esperanza.

Frente al racismo vergonzante de los que afirman "si todos tenemos iguales derechos, pero cada uno en su sitio, tras de su frontera racial", la lucha humanista en nuestros días busca la plena coexistencia.

Y sucede que ese mundo mestizo: primero, existe, y segundo, es el nuestro.

Por alguna razón sociológica profunda, o histórica, o espiritual, el mundo ibérico compone cada vez nítidamente este mundo mestizo, esta síntesis étnica, este crisol de razas.

El hecho es un dato esencial de la intimidad de nuestro ser ibérico americano.

Hay que tomar este dato, sacarlo de las catacumbas avergonzadas en que reside y convertirlo en desafío histórico, proponerlo como tarea, como misión universal colectiva.»

La transcripción directa de las afirmaciones de José Luis Rubio en esta obra, ilustra sobre su contenido, de manera mucho más expresiva que cualquier otro tipo de síntesis o resumen. En cuanto sostiene con apasionamiento y brillantez una tesis que se proyecta en clara proximidad sobre el lector iberoamericano y que en cierto modo significa una respuesta a las indecisiones de nuestra época, el libro merece incorporarse por derecho propio a la mejor bibliografía iberoamericana.—RAÚL CHÁVARRI.

FERNANDO QUIÑONES: *La guerra, el mar y otros excesos.* Emecé, Buenos Aires, 1966.

Fernando Quiñones es, sin lugar a dudas, uno de los mejores narradores actuales de España. Su carrera, desde *La gran temporada,* con que obtuvo el premio de «La Nación» en Buenos Aires, hasta *Historias de la Argentina,* de redacción y publicación muy recientes —por lo que permite juzgar de la fase más cercana de su autor—, es una constante profundización, tanto en el fondo como en la forma, en la línea de algo que podríamos llamar *realismo lírico,* o acaso —y más retorcidamente— *testimonio barroco,* lo que vendría a ser, en realidad, testimonio de lo barroco, de lo complejo y caótico, de lo real en suma. En este breve, pero fructífero desarrollo, el libro que hoy comentamos es, según el propio autor, *una inesperada, pasajera y seguramente necesaria desviación de ruta,* con mucho de liberación, con mucho de descanso, pero también, respondiendo al realismo peculiar del escritor gaditano, con mucho de acendrada crónica humana, de trasplante fantástico de lo cotidiano o, simplemente, de captación del dato existencial a través del ojo mágico de este tipo de literatura.

Comienza el libro con un capítulo titulado «Tres inmortales». El primer cuento, *Un cuento industrial,* es nada menos que Schubert que vuelve. Schubert apareciendo medio muerto junto al moderno edificio de la empresa que va a lanzar una nueva edición de su «incompleta» *(Parece que se llama Schubert —dijo* [*el inspector*] *incorporándose—. Que nadie toque el cuerpo,* son las palabras finales, definitivamente reveladoras). Quiñones continúa hilando literatura en las páginas en que ofrece un «Balance» del volumen: *He aquí, a título de curiosidad, el que es, para mí, el último secreto del cuento, su trágica paradoja: la gigantesca aplicación industrial y económica de algo gratuitamente producido, con la sangre de sus venas, por una persona*

que se murió de hambre o poco menos. Otra autoversión —quizá más siniestra todavía— del cuento: el buen Dios decide reenviar a Schubert para que perciba los actuales tamaños de su obra, pero no hace bien las cosas; no es capaz, sino a medias, de sustraerlo de la muerte.

El sultán obrero, segundo cuento del capítulo, es para mí la constatación más patente de un juicio de conjunto sobre el libro que me parece otros compartirán: por más fantásticos que sean, algunos de estos cuentos tienen un carácter de crónica que les otorga un sabor realista, descriptivo, de apuntes de viaje, que es, a veces, lo más apreciable de la narración, sobre todo en ciertas piezas de poco efecto, y cuyo final sorpresivo no nos interesa mayormente, quedándonos, en cambio, con el desarrollo, con los detalles elaborados por el autor aquí y allá, la rotundez de una instantánea humana, un tipo, un garabato poético que fija el ambiente, que da un brillo inolvidable. Puede que pase el cuento, pero siempre recordaremos luego la frase certerísima. Este mérito del autor ocurre en todos los cuentos, aunque su peso se haga más notorio en algunos.

«Jasón Martínez», tercer cuento del capítulo, es la historia de un pobre hombre, un mediocre vendedor poseído por el espíritu del incansable perseguidor del vellocino de oro, que le conducirá a la muerte en la acucia de su búsqueda. La evolución de Martínez, el progresivo dibujarse de su destino, están narrados con muy buena mano, y es, para mí, el mejor cuento de la serie.

El segundo capítulo, «Difuntaje vario», comienza con un estupendo cuento, *Muerte de un semidiós,* historia del hombre que ha dedicado su vida al vino, al «oficio», y se ha hecho vino ya, desapareciendo consumido al final, por el casual contacto de su alcohólico ser con una llama de carburo. Aquí destacan las cualidades narrativas de Quiñones con una especial acentuación, porque el escritor se deleita en los ambientes de vino y mar, en los que se desata su barroquismo andaluz, y entrelaza en el contar sucesivas metáforas, *la recia emanación alcohólica de su persona, el panzudo y silencioso ejército de los barriles, las quietas sombras entre las que trabajan las arañas del vino,* o ese *olor del alcohol, recóndito y ostentoso al tiempo como un nocturno de Chopin,* que es todo un regodeo verbal para consumo de iniciados.

El crimen perfecto de «La tumba giratoria», con ese cadáver «enterrado» en un disco microsurco, tras incinerarlo repetidas veces, nos da un magnífico cuento, en proporción inversa a su tamaño, que es de una página. Parece que estamos ante alguna cronopiada del maestro Cortázar, comparación justa, ya que el español alcanza en algunas narraciones de este volumen la altura del argentino, desplegando un

virtuosismo de sorpresivas situaciones o argumentos, de macizos y a la vez ligeros desarrollos, de inesperados finales o revelaciones. Y otras veces, la suave poesía de lo fantástico iguala desahogadamente la que nos ofrecería un Bradbury.

El tercer cuento del capítulo «Nueva versión de la bella y la bestia», parece ser el que menos gusta a su autor, pese a la divertida trama de la chica hecha «belleza pública» de la ciudad, las relaciones de la despampanante con su benefactor, y el ágil estilo de cosa periodística que utiliza en éste como en otros cuentos Quiñones. Por mi parte, me quedo del cuento con la frase final, explicando el destino de la muchacha *que parecía haberla agarrado, de un solo golpe, el lento y largo incendio del tiempo* —y esto dicho, arrastrando un poco las sílabas, con inconfundible acento andaluz, con detenimiento moroso ante la magnitud del hecho y la joyería literaria.

La guerra, el mar y otros excesos, ese envidiable título que Quiñones encontró para su libro, digno de ser utilizado al infinito, con distinto encabezamiento de excesos, es también el título del tercer capítulo. «Patos, Berlín, la guerra», su primer cuento, no es nada fantástico, pura mezcla de impresiones evocadas, meditaciones vitalistas antibélicas y poesía de toques rápidos, todo girando alrededor de una pata que no se le ocurre cosa mejor que hacer su nido en un cañón abandonado. La enumeración final, que transcribimos, da cuenta del ambiente del cuento y de un modo de hacer muy propio del autor: *Por el bocado, que ya se estaban disputando sus hijos, andaban confundidos y tocados por la sagrada saliva del ave miles de hombres y de mujeres; en él bullía, viva, la transfiguración de millones de esperanzas y de pasos, de esquinas airosas y feas, la Stalinallee y la Kurfurstendamm, los maravillosos edificios de la Hansa y los niños y los perros recién nacidos; la señora Kusitzky y Werner y Marx, y la chica del avión, y la pobre y bienvoluntada tristeza del «Casino 51», y los barcos del Spree, y las cornejas del Treptov y Rosemarie Wieprecht bajo la lluvia, y también los dos jóvenes soldados rusos que estaban allí, cuatro metros más abajo, con todos los soldados rusos e ingleses y alemanes y americanos, y las muchachas del Krantzer, y los balandros del anubarrado Wan See y la Olivaerplatz, y todo cuanto no era miedo ni muerte ni política ni fusiles ni alambradas, sino simple y desnudo y entusiasmado asombro de vivir.*

El segundo cuento «Aún no ha perdido su color el mar», es una espeluznante historia de marinos que evocan los mejores prostíbulos recorridos en su larga vida navegante. El interés de la tertulia será arrebatado —macabramente arrebatado— por uno que cuenta de un baratísimo antro australiano en que el oficio amatorio era cumplido

por canguras vestidas de mujer. El estilo del gaditano se hace en este cuento irónico y desenfadado, de familiar intimidad con el mar y sus cosas: *Todavía, gracias sean dadas al destino, hay buenas peleas, incluso súbitas y limpias peleas colectivas, por los puertos del mundo. Todavía no ha perdido su color el mar, ese interminable sinvergüenza.*

«Un textoe scolar sobre OH», supuesta redacción escolar sobre una futura «Operación Humanidad», que habrá reunido en 1994 a todo los hombres en la isla de Cuba para una convivencia pro-paz, es una troceada narración muy interesante que recibe su final condimento con esa frase que cierra las instrucciones pedagógicas —y el cuento—: *Explique el profesor la vanidad de todo.* La radical ambigüedad de lo humano, lo precario de los intentos pacifistas, y al mismo tiempo su necesidad urgentísima, quedan patentes en la historia.

Siguen tres «Nuevas parábolas», verdaderas continuaciones del Evangelio, que lo prolongan brevemente, dando epílogo a las bodas de Caná, y añadiendo dos nuevos episodios, uno de ellos, «La parábola de los diez dineros», de delicadísima belleza.

El capítulo se cierra con el «Caballero andante», que busca a don Quijote para medir con él sus armas. *Pero a ese caballero o lo que fuere, que, por lo que oí contar, tanto se asemejaba a vuecencia, no va a hallarlo ya, señor, ni va a poder desafiarse con él porque falleció mesmamente ayer, Dios lo tenga en su gloria.* Podemos imaginar, y ese gozo nos lo deja el autor, la polvorienta vuelta del caballero por la llanura, tras la queda visita a la reciente tumba de «Quijano el loco».

El cuarto y último capítulo, «Mutaciones», da un rotundo final al libro, con tres historias muy distintas, pero apreciabilísimas las tres. «Las campanas de Compostela», que inicia el capítulo, es un confeso homenaje a Jorge Luis Borges, y también, desde luego, a Santiago. El cuento, deliciosa mezcla del dato real con lo imaginado, del apunte bibliográfico o el recuerdo fechado con la cabriola fantástica, vestido todo con un añejo sabor erudito, pero del erudito que cata a fondo y gusta y comulga, está hecho de trozos como éste: *La historia de las maléficas transformaciones de la Antiga tiene algo en común con la de cierto paraje de la Odisea y aún más con la de una fábula nórdica: la Antiga, como Baldanders, es también un monstruo sucesivo. Castigada por el Cielo, esta campana atroz fue, por el orden en que los damos, una cuerda, un pez, otra vez una cuerda, una vieja prostituta, una barca de granito, una extensión de césped silvestre, de nuevo un pez y, por último, un pan de centeno, de cuya forma final pasó a la de campana, ya estable al parecer.* O como este: *En realidad, los textos de la época carecen de un lenguaje lo suficientemente maduro como para expresar con precisión la gran metamorfosis anual que*

experimentó la Fremosa sólo durante sus dos primeros lustros de vida: el cuarto día de cada cuaresma, y a todo lo largo de las tres mañanas siguientes, aquel artefacto se convertía en una enorme boca humana, sanguinolenta, abierta y dirigida hacia la tierra; es decir, en su posición natural de campana, etc. El mundo fabuloso de las leyendas, las míticas vidas de las campanas de Santiago, está presente con fuerza y encanto en este cuento, y llegamos a querer conocer personalmente a la Antiga, la Fremosa, la Sañuda, la Tristania y los demás maravillosos personajes-campana que pueblan la crónica.

«El parpadeo», segundo cuento del capítulo, es una ¿reflexión? humorístico-metafísica sobre un posible parpadeo catastrófico, tal vez del ojo de Dios, que amenaza la existencia del mundo.

Juan Pradobueno, vecino de Marruz, como los protagonistas de *La gran temporada,* taurología humana de Quiñones, es el «otro semidiós», cuya historia cierra el libro. El hombre, progresivamente atraído por el reino marítimo, acaba por convertirse en lenguado y hacer, frente a sus antiguos vecinos, algunas felices maniobras acuáticas. *Aseguran, en fin, que se alejó sin volver la cara, vigorosamente y casi por el aire, como si las sogas del sol halaran de él hacia la gloria del mediodía y la alta mar. Pero este último extremo de la historia ha sido atribuido por E. E. Randall, el investigador y biólogo inglés, que tomó cartas en el caso, a pura demasía local, clásicamente andaluza, y a un límpido ejemplo de sugestión colectiva: el lenguado no es un pez saltarín.*

Demos gracias a esa demasía, «clásicamente andaluza», que ha producido toda esta colección de excesos, merecedora de figurar en los «grandes novelistas» de Emecé, donde añade otro nombre español a los tres ya presentes: Castillo Puche, Cela y Juan Goytisolo.

Y merecedora de otorgarnos un delicioso rato de lectura, un viaje con elocuente guía por el país de los excesos, una inmersión en lo fantástico, de la que salimos goteando asombro y satisfacción por esta faceta de Fernando Quiñones, gran fabulador, capaz de ensartar historias a propósito de casi cualquier cosa.—JULIO E. MIRANDA.

FRANCISCO FERNÁNDEZ-SANTOS: *Historia y filosofía.* Ediciones Península, 1966.

Historia y Filosofía es un conjunto de siete ensayos, publicados en su mayoría anteriormente por separado, que giran en torno a la problemática de lo que el mismo autor llama la «filosofía dialéctica de la

praxis». Pocas veces habíamos tenido ocasión de leer algo tan serio sobre estos temas escrito por un autor español. No se trata ahora, por supuesto, de descubrir a Fernández-Santos, sobradamente conocido por el lector español preocupado políticamente, pero de todos modos sorprende el nivel teórico alcanzado en este volumen, en el que se agrupan los temas más variados: actualidad política en la Unión Soviética, polémica sobre la postura política personal, reflexiones sobre la dialéctica como punto de vista de totalidad o sobre el condicionamiento social de la creación artística. Cuestiones todas, en definitiva, conectadas, como están conectados los dos términos del título, historia y filosofía, pues el entendimiento de los fenómenos humanos supone situarse en la confluencia entre la realidad en movimiento y el pensamiento en desarrollo, como Fernández-Santos observa en la introducción. «Comprender la historia —y hacerla— es explicar la filosofía, hacer filosofía es comprender la historia, hacerla conscientemente. En el centro, como origen y meta de ese doble movimiento, está el hombre, agente de totalización histórica.»

Pero pasemos a ocuparnos de los ensayos. El primero de ellos parte de un problema concreto: la destitución de Khruschef, enfocándolo ante todo desde el punto de vista de la «forma» en que se produjo y lo que ésta significa con relación al problema de la democracia socialista en la URSS. Señala el autor las divergencias entre el régimen soviético y el modelo ideal de sociedad descentralizada, con autogobierno de los trabajadores y autonomía de todos los centros de la vida social. Este problema esencial «no digo que no se haya resuelto, es que ni siquiera se ha planteado con franqueza y en los términos radicales de Marx y Lenin». Cierto que las previsiones del marxismo clásico respecto al modo concreto de instauración de un estado obrero pecaban de utopismo y falta de elaboración; cierto que las funciones estatales se han complicado; cierto que no se ha producido la esperada revolución en Europa y que el cerco exterior ha hecho necesario fortalecer el aparato represivo y burocrático. Pero todos estos han sido también pretextos para la burocracia, que se ha convertido en «una capa dominante y totalitaria, sin contacto orgánico con las masas, totalmente incontrolada»; podría haberse evitado esto por medio de controles y garantías político-sociales, autonomía de los sindicatos, libertad de crítica en el partido, control obrero de la producción, rotación en los puestos directivos, etc. Era difícil, pero ni siquiera se intentó: hubo terrorismo de Estado, «procesos de brujería» contra los adversarios de la burocracia, culto a la personalidad... Cuando todo esto parecía superado, una «revolución de palacio» derroca a Khruschef y viene a recordarnos que las técnicas monolíticas estalinistas siguen privando so-

bre el debate democrático y la libre crítica institucionalizada: Khruschef había cometido errores, desde luego; lo increíble es que nadie pudiera criticárselos durante años y que el único modo de corregirlos fuera *a posteriori* y mediante su aniquilamiento político (parece que los dirigentes soviéticos no han llegado aún a reconocer, con Mao-Tsé-Tung, la legitimidad de contradicciones «no antagónicas» en el seno del pueblo).

Hay, pues, una divergencia entre la teoría —«el estado del pueblo entero, el partido del pueblo entero»— y la realidad, en la que el pueblo entero ignora lo que hacen su estado y su partido. Y hay una doble faceta en la URSS: progresista (sociedad de progreso industrial acelerado y regular, de enseñanza y oportunidades abiertas a todos, poderoso elemento de paz mundial y apoyo a países subdesarrollados...) y reaccionaria (aparato de poder excesivo e incontrolado, en manos de una especie de casta sacerdotal). Lógicamente se trata de una situación transitoria, pues las condiciones objetivas logradas, el nivel de riqueza, el deshielo de la situación internacional, permitirían ampliamente la democratización y la desburocratización; pero esto no se puede esperar de la capa gobernante, sino de la presión popular interna.

«Ideología y conservación» es el título de un artículo de fecha ya antigua, pero no por ello menos interesante. Es un intento somero de sistematización —y desenmascaramiento— de la ideología política de la derecha que hoy, como decía Baudelaire del diablo, trata de convencernos de que no existe: se nos dice que la oposición izquierda-derecha sólo se da ya en la mente de algunos resentidos, que la sociedad tiene un orden natural en el que no hay fisuras ni intereses de clase esencialmente contrapuestos, sino sólo conflictos individuales, a solucionar éticamente, y problemas que pueden resolverse con un «buen gobierno». El problema es, pues, de toma de conciencia frente a esta ideología, desenmascarándola en primer lugar como tal, para lo que se la descompone en tres ideas esenciales:

a) El *orden natural:* la presunción básica de la derecha es que el estado de cosas presente es esencialmente inmutable, no histórico, por basarse en una naturaleza humana, o en una ordenación divina, permanente. Así, la propiedad privada, las clases, la familia burguesa, los tabús sexuales vigentes, son «naturales», no son culpa de nadie. Esto es en realidad una negación de la historia como creación humana, un intento de detener el curso de la historia cuando una clase ha llegado al poder, presentándonos el futuro como «dado», hecho ya.

b) La *unidad nacional:* se pretende que la nación es una unidad esencial y superior que en definitiva anula las contradicciones existentes entre los grupos que la componen. Afirmar esto es trasmutar la na-

ción —innegable realidad histórico-social condicionante del vivir humano— de algo contingente en algo metafísico, de algo hecho por los hombres en algo impuesto a los hombres, marcándoles hacia un fin determinado; es la camisa de fuerza que la derecha necesita para impedir el desencadenamiento de tensiones peligrosas para su posición de privilegio.

c) El *buen gobierno:* consecuencia del punto primero es que el único problema político consiste en una buena administración de lo existente, en la eficacia y honestidad de los dirigentes, en favorecer el «bien común», beneficiándonos así todos, no en reformar las estructuras básicas; pero no existe el «bien común» ni las medidas asépticas, todo problema es en definitiva de clases y los explotados se niegan a aceptar «su» sitio en este orden armónico que se quiere hacer progresar.

La última versión de esta teoría es el tecnocratismo, el apoliticismo, el rechazo de las ideologías: se piden números, no juicios de valor. Pero el método cuantitativo anti-ideológico es también ideológico, la técnica sirve siempre a una política y a unos intereses concretos, en este caso a la conservación de lo existente. La derecha sigue pretendiendo que esos intereses —los suyos— son los de la comunidad.

Dejando de lado dos artículos polémicos, pasamos al tema central del libro de Fernández-Santos: la dialéctica como filosofía de la totalidad, frente al puro economicismo. Tema muy interesante, que los mejores pensadores marxistas del siglo se han planteado, y cuyas ideas Fernández-Santos revisa y sistematiza, siguiendo esencialmente a Lukács, Gramsci y Kosik. El marxismo, afirma, sigue siendo desconocido o interpretado erróneamente como una teoría determinista, económica y superada, no sólo entre los intelectuales liberales —y «rechazar la confrontación con el marxismo es un modo de no tomar en serio los ideales del propio liberalismo»—, sino entre los propios marxistas también, cerrados frecuentemente en un afán de «ortodoxia» siempre perjudicial para el avance teórico. «Materialismo histórico» no significa mecanicismo de base económica ni que la base material se imponga como algo externo, cuasi-metafísico, al sujeto social, sino que significa precisamente sustituir la causalidad unilateral por la acción recíproca, interrelacionar la actividad humana y las realidades sensibles, incluso las económicas —hechas también por el hombre, realidades históricas y humanas como todas las demás, pero que a su vez reinfluyen en la vida misma del hombre. El mérito de Marx no está en haber reivindicado la importancia del factor económico en la existencia humana, como se afirma frecuentemente, en primer lugar porque esto ya había sido hecho por los economistas clásicos pero sobre todo

porque el punto de vista marxista es de *totalidad:* no consiste en explicar la historia por lo económico, sino en integrar lo económico, lo ideológico, etc., en una historia única, que es la de la existencia social; se unen así también lo objetivo y lo subjetivo, al dar a la subjetividad un fundamento real y al hacer comprensible lo objetivo a través del sujeto que lo porta; y se unen el mundo «natural» y el mundo «humano» en la praxis humano-social: un objeto natural sólo tiene sentido, sólo *existe* para el hombre en la medida en que se convierte en «objeto humano», en «hombre objetivado». Por eso, al ser una filosofía en la que materialismo y espiritualismo pierden su oposición, es inexacto calificarla de «materialismo», y si Marx lo hizo fue sólo por razones polémicas, para oponerse al idealismo hegeliano; materialismo en este sentido significaba sólo «inmanentismo» o «realismo inmanentista»; y en vez de materialismo dialéctico o histórico debería hablarse hoy de «filosofía de la praxis» (Gramsci), «dialéctica del humanismo realista» (Gurvitch) o «humanismo realista» (Marx mismo).

La visión economicista es precisamente propia de la sociedad capitalista: se reducen las relaciones humanas a relaciones económicas porque ésta es la tendencia en esa sociedad, en que «su movimiento social se presenta a los hombres como movimiento de cosas, bajo cuyo control se hallan en lugar de controlarlas» (Marx). Esto es lo que Fernández-Santos llama «objetualización»: el hombre, «producto de su propia producción», reducido a mera abstracción, *homo oeconomicus.* Para el marxismo, en cambio, el hombre se produce a sí mismo, se transforma en la medida en que crea y transforma la sociedad en que vive y los objetos que le rodean; el hombre domina así plenamente su historia y se objetiva sin «objetualizarse».

El marxismo vulgar pretende rechazar la filosofía como «ideología» y reducir la dialéctica a una ciencia positivista socioeconómica, recayendo así en la oposición materialismo-idealismo. La filosofía, como toda la superestructura, no es mero reflejo pasivo de una sociedad y unos intereses, pues entonces el marxismo en sí sería también un producto de su época y rechazable hoy. Toda formación conceptual es también parte constitutiva del proceso histórico en que se produce, y es por tanto real; negarlo sería negar que en las ciencias humanas el sujeto social es a la vez sujeto y objeto del conocimiento, sería reducir la historia a un proceso cosificado, hacer filosofía de la historia, fetichizar la historia y en definitiva eliminar la dialéctica. A través de la noción de *praxis,* el sujeto se objetiva, produce la realidad y se produce a sí mismo y unifica el ser y el pensar; rechazar la filosofía y reducir sus conceptos a categorías socioeconómicas es dejar de nuevo

al sujeto prisionero de su subjetividad, aislado de las fuerzas sociales, cosificadas, y eliminar así el descubrimiento filosófico esencial de Marx.

Una segunda idea olvidada por el marxismo vulgar, positivista y antifilosófico, y que Fernández-Santos expone siguiendo esencialmente al filósofo checo Karel Kosik, es la de la *totalidad concreta.* Conocer no es reproducir fielmente hechos simples e inmediatos, vistos a la luz de leyes científicas abstractas, sino interpretarlos como fenómenos de la lucha histórica del hombre y a la luz de la contextura total de la realidad concreta de que son parte. Olvidar esto es convertir las ideas (incluso las categorías marxistas, como «capitalismo» o «imperialismo», que en su día fueron elaboradas a partir de los hechos) en principios metafísicos, que se «insertan» desde arriba y apriorísticamente en los hechos sociales, ignorándolos.

El último ensayo está dedicado a esbozar el difícil problema de la relación entre la creación artística y su realidad histórica. Cabe un enfoque positivista —el arte como mero reflejo de la lucha social, la «literatura de tendencia»—, o un enfoque absolutamente opuesto, el arte como mero capricho o disfrute individual, «el arte por el arte». El enfoque marxista debe ser total, reconociendo lo que la creación artística tiene de expresión de necesidades y motivaciones personalísimas, y a la vez su significado autónomo dentro de la totalidad histórica y social; el escritor, a través de su prisma individual, expresa las necesidades de la realidad social en que vive, y de ese modo influye sobre ella y la transforma.

El arte, evidentemente, no puede explicarse como creación autónoma, como expresión del individuo puro, porque el individuo puro no existe, sino que el hombre sólo existe como parte de un conjunto social en devenir: toda obra literaria o artística auténtica expresa una visión del mundo y ésta a su vez expresa la relación entre ciertos grupos humanos y su medio social y natural, o sea que es un fenómeno colectivo (Goldmann). Se plantea entonces el problema de si el arte supera la contingencia histórica de la sociedad y el tiempo en que nació o si su comprensión se agota al superarse aquel momento de evolución económica, social, política y cultural. Sin duda persiste su valor en cierta medida: cabe explicarlo o bien como una nostalgia de una infancia que no volverá (Marx), o bien como una pervivencia de ciertos problemas o contradicciones o incluso impulsos irracionales que pueden hallar su expresión por ejemplo en la mitología, y por eso ésta despierta en nosotros algo oculto bajo la capa de nuestra civilización; o bien, como en Lukács, porque el arte, con la religión y la filosofía, por ser una formación del «espíritu absoluto», expresa la confrontación del hombre con la naturaleza y de ahí que conserve un valor propio

e independiente mucho más que lo conservan las formaciones del «espíritu objetivo» (estado, derecho, economía).

El valor del arte persiste en cuanto que plantea las relaciones más fundamentales del hombre con los demás hombres y con el universo: el secreto del arte está precisamente en que traspone la situación histórico-particular al plano de lo histórico-fundamental. En cada momento histórico el hombre concreto aporta algo a los problemas y situaciones genéricos, creando una permanencia y una universalidad, y el arte es el medio ideal para expresar lo genéricamente humano de cada época, eternizando así en cierto modo una situación particular. El artista parte del hombre existente, limitado, y tiende al hombre universal, total; trata de «resolver el conflicto entre esencia y existencia, trata de *ser lo que es,* condenando en nombre de aquélla la facticidad alienada de ésta». El arte es, así, protesta contra lo existente; evoca la esencia de nuestra realidad a través de su ausencia y negación en nuestro mundo existente y «expresa la exigencia de armonía y de la plenitud de su existencia, es decir, de los bienes más preciosos de que la sociedad de clase le priva» (Trotsky). Pero en su postulación de libertad y del hombre total el arte es siempre utópico, intento de trascender la miseria de la condición histórica por vía de la imaginación, y por eso es un fracaso siempre y sólo en el futuro la evolución histórica o la revolución pueden convertir esos valores artísticos en tejidos palpables.

En resumen, el libro resulta enormemente sugestivo. Fernández-Santos demuestra ser un excelente conocedor, polemista y divulgador de las corrientes europeas actuales de la filosofía dialéctica, y, desde luego, uno de los más potentes pensadores españoles en este terreno. Esperamos con impaciencia su siguiente volumen de ensayos, ya anunciado.—José Alvarez Junco.

Miguel de Unamuno: *La agonía del cristianismo, mi religión y otros ensayos.* Editorial Plenitud. Madrid, 1967.

Se vuelven a editar las obras de Unamuno. ¿Es éste un hecho casual o responde a un motivo real? ¿Puede Unamuno todavía decirnos algo? ¿Podrá decirlo en el futuro?

En el prólogo a una antología de textos unamunianos, afirma Aranguren: «Un escritor merece ser llamado verdaderamente clásico

—más allá de todo «clasicismo», «barroquismo» o «romanticismo» que quepa atribuirle— cuando tiene palabras importantes que decirnos a hombres de muy distintas épocas, sumidos en circunstancias diversas, apoyados en diferentes y aun contrarias concepciones de la vida». ¿Es Unamuno un escritor clásico? Toda la introducción de Aranguren está destinada a demostrar que sí. A diferencia de Ortega, aprisionado en una escuela —que, como toda escuela, si no es sometida a revisión, se convierte en escolástica—, Unamuno «permanece enteramente libre entre nosotros, puro *excitator Hispaniae,* que nos estimula y mueve, que nos grita». Lo que más le separa de nosotros es su «impúdico intimismo», que en aquel tiempo estaba justificado, como lo estaba el «preciosismo» de prosa orteguiana. Pero, en cambio, ¡cuántas cosas le acercan a nuestra sensibilidad! Una de ellas se refiere a los problemas relacionados con la fe y el ateísmo. El libro que presentamos recoge, en este sentido, algunos de los ensayos más significativos de Unamuno.

En 1965, con motivo del centenario de su nacimiento, escribí un ensayo sobre Unamuno que me pidió una revista universitaria de Bilbao y que fue luego reproducido en *Indice* (núm. 195). Valiéndome del método dialéctico, hice ver que nuestro escritor vivió trágicamente, víctima de una contradicción y de una lucha que no se resolvieron nunca. Unamuno no salió del ateísmo, pero, al mismo tiempo, nunca perdió la voluntad de creer. El libro que comentamos recoge el soneto escrito por Unamuno tres días antes de su muerte y que es lo último escrito por él; el poema expresa magníficamente con su juego intrincado de palabras la contradicción irredenta en la que le sorprendió la muerte. Unamuno no es cristiano, sino el más importante de nuestros heterodoxos.

También es muy significativo, a este respecto, el capítulo que en su *Agonía del cristianismo* dedica Unamuno a la fe pascaliana. Anticipándose a Lucien Goldmann —que en su *Le Dieu caché* realiza una interpretación dialéctica y marxista de los *Pensamientos* de Pascal—, Unamuno sostiene que Pascal no llegó a estar estrictamente convencido de la existencia de Dios. «Quería creer... Su fe era persuasión, pero no convicción... Y su lógica no era una dialéctica, sino una polémica. No buscaba una síntesis entre la tesis y la antítesis; se quedaba, como Proudhon, otro pascaliano a su manera, en la contradicción». La explicación es tendenciosa, porque Unamuno lo que hace es asimilar la experiencia pascaliana a la suya propia: ¡él sí que permaneció en la contradicción! —querer creer y no poder.

A Unamuno podría tenérsele por cristiano, si previamente entendiéramos el cristianismo como él lo entendió: como una lucha, como

una *agonía*—según el sentido etimológico de la palabra, que es el de «lucha», «competición»—. Todos los textos incluidos en el libro que glosamos, especialmente el que da título a la obra, están destinados, de un modo u otro, a explicar el cristianismo como una contradicción viviente.

La agonía del cristianismo fué escrito «casi en fiebre» en París, a fines de 1924, durante su exilio, «en plena dictadura pretoriana y cesariana española». No puedo resistir mi deseo de transcribir al lector este párrafo: «Aquí no puedo contemplar la sierra, casi todo el año coronada de nieve, que en Salamanca apacienta las raíces de mi alma; ni el páramo, la estepa, que en Palencia, donde está el hogar de mi hijo mayor, aquieta mi alma; ni la mar sobre la que a diario veía nacer el sol en Fuerteventura. Este río mismo, el Sena, no es el Nervión de mi villa natal, Bilbao, donde se siente el pulso de la mar, el flujo y reflujo de sus mareas...» Esta obra reproduce gran parte de otra con título parecido: *Del sentimiento trágico en los hombres y en los pueblos,* pero «en forma más concreta, y, por más improvisada, más densa y más cálida... Lo que voy a exponer aquí, lector, es mi agonía, mi lucha por el cristianismo, la agonía del cristianismo en mí, su muerte y su resurrección en cada momento de mi vida íntima». Como todos sus libros, éste nació de sus congojas religiosas. Si Unamuno fue algo, fue un grandioso espíritu religioso, aunque su religión no se adscribiera nunca a ningún credo o confesión.

La agonía del cristianismo tiene varios sentidos. Por una parte, Unamuno sintió en sí mismo la lucha entre el agnosticismo de su tiempo y la fe cristiana: «El cristianismo mata a la civilización occidental, a la vez que ésta a aquél. Y así viven, matándose.» Pero esta antinomia tiene su raíz en otra más profunda: «Esta revelación de Dios, este misterio, tenía que ser en adelante para ellos [para los cristianos] su historia. Y la historia es el progreso, es el cambio, y la revelación no puede progresar.»

El talante de Unamuno era trágico. Rehuía cualquier apaciguamiento o síntesis. «No me dejes descansar ni detenerme sino para tomar un ligerísimo huelgo en mi senda, Señor. No me dejes descansar. Visítame de continuo con los apretones de tu diestra, y estruja en ella a mi corazón hasta que suelte sangre. Porque yo sé, Señor, que cuando la conciencia descansa, que cuando la congoja nos deja, cuando no nos angustiamos mirando a lo lejos donde se pierde, en lontananza y bajo tu cielo, entre tinieblas, nuestro sendero, caemos en cobardía y mendiguez.»

En ésta, como en todas las obras de Unamuno, puede advertirse la hondura de su lenguaje. En él es muy frecuente la invención de

vocablos, derivándolos del latín y del griego, que conocía a la perfección. Así «noluntad» (del latino *nolo*, no querer), paralelo de «voluntad» (de *volo*, querer): el vocablo es de notable fuerza. Casi siempre recurre a la etimología de las palabras; fíjese el lector en cómo desentraña el sentido de la palabra «pordiosero»: «En España, el mendigo pide una limosna por amor de Dios, y cuando no se le da la limosna, se le contesta: «¡Perdone, por Dios, hermano!» Y como el mendigo pide por Dios, se le llama pordiosero. Y como el otro, el supuesto rico, le pide perdón por Dios, podría llamársele también pordiosero. Y por dioseros los dos.» (p. 63). El lenguaje de Unamuno es siempre entrañable, prístino, balbuciente, como si asistiéramos al nacimiento de las palabras, como si se nos descubriera su entraña.—ROMANO GARCÍA.

ANGEL GONZÁLEZ: *Tratado de urbanismo*. Col. «El Bardo». Barcelona, 1967.

La poesía social, caracterizada como movimiento literario definido, si bien cumplió un objetivo, adolecía de ciertos defectos que motivaron su desaparición en favor de otras inquietudes posteriores, distintas de aquélla ciertamente, pero vaciadas en su propio molde.

Comparto con el poeta Luis Feria (1) el criterio de que, debido a la escasa difusión que la poesía tiene, las posibilidades de inserción plena de la poesía social en el mundo y, consecuentemente, de su función en él, quedaron notablemente disminuidas. Lo mismo, dice Luis Feria, el prescindir de elementos esenciales como la muerte, el tiempo o el amor, fue nefasto para que se lograra ese pretendido acercamiento. Ahora bien, me parece imprescindible este movimiento poético, considerando lo social en sentido amplio, para la formación y toma de carácter de una inquietud poética como la presente.

Y digo esto por Angel González. Este esquema pasa a su haber de poeta de forma característica y peculiar. Angel González toma lo social analítica y críticamente, dándole su matiz, apuntándolo en sus resquebrajaduras esenciales.

Nacido en Oviedo en 1925, es uno de los de más edad entre los poetas jóvenes españoles. Su perspectiva histórica, por tanto, es algo más definida que en el resto de sus compañeros de generación. González, como la mayoría de ellos, es un poeta universitario: cursó De-

(1) Diario de Las Palmas. «Cartel de las Artes y las Letras». *Diálogo con la nueva poesía española: Luis Feria*. J. R. P. Las Palmas, 10 mayo 1967.

recho en la Universidad de Oviedo. También, como muchos, viaja por Europa.

Tiene publicados en la actualidad cinco libros de poesía (2) y ha obtenido un accésit del premio Adonais de 1955 y el premio «Antonio Machado» de 1962.

De lo que nos dicen estas notas podemos deducir que la conciencia de grupo, la conciencia generacional incluso, de estos poetas, dados a conocer en los años cincuenta, surge espontánea desde su propio condicionamiento vital y de sus peculiares circunstancias entre las cuales son de destacar la formación universitaria, su contacto con el mundo literario del continente (contacto directo, se entiende) y la obtención de unos premios característicos como pueda serlo el Adonais. No obsta esto, naturalmente, para que escritores muy interesantes de nuestra poesía actual dejen de caracterizarse por algunas de esas circunstancias. Apuntamos una línea general que puede ayudarnos a ir centrando sus peculiaridades como miembros que son de un momento poético preciso y definido. Lo cierto es que, en cualquiera de ellos, lo social no aparece ya como algo concebido *a priori* dentro de unos cánones fijos y —a veces— de unos tópicos que, sin duda, lo perjudicaron. Lo social ahora, aparte su concepción amplia, es también analizado y vertido en el poema de modo peculiar, de forma más personal, y particularmente elaborado en cada circunstancia. Sin embargo, su base de protesta, de acusación, a veces con ironía, a veces hasta con violencia, surge aquí y allí apenas nos fijemos con cierto detenimiento.

Frente a un áspero mundo

Desde un primer contacto con la poesía de Angel González, destaca su dramatismo, su planteamiento desde y para el hombre; la presencia viva, y sensorial incluso, de éste, aupado por la ciega fe que el poeta deposita en él. El hombre se sitúa frente a un mundo cuyo áspero contacto siente muy cerca, y callada y firmemente va dando al traste con sus torcidas intenciones, aprovechando las mismas armas que lo cercan: la ironía, la violencia, el lenguaje simple pero contundente...

No existe, creo yo, un nivel especial de captación para la poesía de González. Lo popular es elemento importante en la valoración so-

(2) *Aspero mundo.* Col. Adonais. Madrid, 1956, 62 pp. *Sin esperanza, con convencimiento.* Col. Colliure. Barcelona, 1961. 71 pp. *Grado elemental.* Col. Ruedo Ibérico. París, 1962. *Palabra sobre palabra.* Col. Poesía para todos. Madrid, 1965, 26 pp. *Tratado de urbanismo.* Col. El Bardo. Barcelona, 1967, 74 pp.

cial de su escritura; no sólo en la forma de cancioncilla popular que toma a veces, sino en su interés señaladísimo por plantear temas, situaciones, lugares y tiempos que todos conocemos y vivimos y, además, acercarnos sensorialmente a ellos. De ahí su constante y abundosa adjetivación, su deseo de calificación precisa:

A veces tropieza
de improviso
contra otro cuerpo inevitable.
Y es el amor.

Jamás pudo
ser de otra forma, compacto
y duro,
este —perfecto en su cadencia—
mundo.

dice en su primer libro, que va a ser el punto de partida de todo un conjunto poético ulterior. En este contacto, físico y síquico a la vez, reside la contundente fuerza social de la poesía de Angel González: el reconocimiento empírico de la aspereza del mundo, de su acuciante presencia.

Pero hasta aquí sólo hay un ángulo nuevo desde el que se plantea un mismo tema ya conocido. Lo verdaderamente original está en la inserción de esos nuevos elementos a los que al principio aludíamos En Angel González toma importancia meridiana esa trilogía, *amor, tiempo, muerte.*

Es a través de ella que se desenvolverá toda su temática esencial. La estructura ideológica de nuestro poeta se desarrolla paulatinamente en estos tres caminos, formando un solo —y sólido— bloque de actuación. Por ello, insisto, su primer libro encierra la clave de su obra posterior. Que ésta va a ser la recreación, el desarrollo y la ulterior plenitud de esa temática base, ya deslindada y definida en aquel *Áspero mundo* de 1955.

Sin esperanza, con convencimiento, primero, y *Tratado de urbanismo,* su última y reciente obra, luego, definen y concluyen el camino trazado por Angel González en aquel libro primero. Desde la misma estructura y división del volumen, hasta el contenido de cada una de sus partes, sin olvidar el tratamiento épico-histórico que se da a la narración poética. Y, como ejemplo, intentemos unas calas en esas líneas que se me aparecen fundamentales dentro de su quehacer poético.

Amor. Hay una situación agobiante que cierra el paso al desarrollo del amor en este mundo inhóspito. Descubierta la causa, la hipo-

cresía, el cinismo, la apariencia falsa, González inicia la lucha en su primer libro. «Todos ustedes parecen felices...», se titula el poema:

... y sonríen, a veces, cuando hablan.
Y se dicen, incluso,
palabras
de amor. Pero
se aman
de dos en dos
para
odiar de mil
en mil.

Aunque su segundo libro se aparta un poco —necesariamente— de la estructura general de su obra, también deja algunos jalones de orientación, algunos respiraderos por donde surge su preocupación. Así el poema que titula «De dos palabras nítidas ahora»:

Destruirse o amar... ¿Qué significa
esa cruel disyuntiva o amenaza,
ese pavor cuyo final aplaza
la incertidumbre?...

Para acabar y redondear la idea con compleja explicitación, en su último libro, el largo y revelador poema «Lecciones de buen amor».

Tiempo. Lo existencial, el momento histórico de Angel González no está solamente considerado desde el punto de vista épico, como pueden mostrarnos los primeros poemas de *Aspero mundo,* «Para que yo me llame Angel González» o «Aquí, Madrid, mil novecientos», sino que su misma idea de tiempo se ahonda, se hace metafísica, se complica también, cargándose de otros grados de valoración. En *Sin esperanza, con convencimiento:*

Te llaman porvenir
porque no vienes nunca.
Te llaman: porvenir,
y esperan que tú llegues
como un animal manso
a comer en su mano.

Pero su verdadera idea del tiempo es la del acabamiento, la del día finalizado, la de la semana y el año muriendo sin siquiera sentirse. Dice en *Tratado de urbanismo:*

A última hora había pasado un día,
y al sentirlo hecho sombra, y polvo, y nada,
. . . .

Es un rasgo de Angel González que nos acerca a algún poema de Salvatore Quasimodo. También el poeta italiano habla del curso de un tiempo cumplido que no ha reportado nada y que inevitablemente se ha de repetir.

Muerte. Así, en el camino del tiempo nos topamos con la idea de la muerte que para González, como su propio nacimiento, tiene algo de pluralidad, algo de necesaria pluralidad para obtener valor:

Para vivir un año es necesario
morirse muchas veces mucho.

dice en el poema «Cumpleaños», de su primer libro. Esa pluralidad de entonces también se va ahondando y toma cuerpo en otras interpretaciones de finitud temporal en poemas similares de los libros últimamente citados. Porque en ellos hay un camino cumplido, *sin esperanza, con convencimiento,* que conduce a esa nada posterior que el hombre puede desvelar si abriga nobles sentimientos, pureza, y no se escuda en lo aparencial y falso.

El fuego
igualará las ruedas y los vástagos,
confundirá los muelles y los émbolos,
devolverá las tuercas gastadas
a la inercia y la nada minerales,
a la materia original
de donde
surgirán otras formas limpias, puras,
libres acaso para siempre
del estigma fatal de la chatarra.

Aleccionador poema este de su último libro. ¿No hay algo de humanidad en ese montón de chatarra retorcida que espera el fuego? ¿Y en esas otras formas limpias y puras del devenir?

La palabra

Intencionadamente he dejado este tema para el final porque, además de poder ir rastrando su identidad a lo largo de sus libros, dedica uno entero a este rasgo ideológico.

¡Qué mágica atracción, qué poder penetrativo de la idea puede tener la palabra! Este elemento puro, simple y embrionario, sencillo y a la vez de inigualable altura como lo pueda ser el amor —de hecho *Palabra sobre palabra* es un libro amoroso— también, y en función

de su misma dificultad para desarrollarse en un medio en que ha perdido, y sigue perdiendo, su fundamental valor, también la palabra, digo, se hace inútil, difícil u olvidada. Y se llega a un momento de la obra en que ésta falta, en que ésta huye, en que ésta se resiste. Y este momento, curiosamente, llega siempre a la misma altura del camino.

Me falta una palabra, una palabra
sólo.

Y en su segundo libro:

Todo ocurría así, hasta que un día
la dije bien, y no entendí su cántico.
La grité clara, la repetí dura,
y esperé ávidamente,
y percibí, lejano,
un eco inexplicable, infiel
reflejo
que en vez de iluminar, oscurecía,
que en vez de revelar, cubrió la tierra
la imprecisa nostalgia de su antiguo mensaje.

En este camino aparece su cuarto volumen explicándonos claramente la continua y voluble fluidez de la palabra. Sus títulos son más que reveladores: «Palabras casi olvidadas», «Las palabras inútiles». Y cuando ya parecía haberse descubierto la entraña de esta dificultad, cuando el dominio ya parece logrado, a la altura misma, en su último libro, aparece «Preámbulo a un silencio», donde la futilidad de la palabra se confirma explícitamente. Por más que hable y hable, el hombre siente el vacío que lo circunda.

Angel,
me dicen,
y yo me levanto
disciplinado y recto
con las alas mordidas
—quiero decir: las uñas—
y sonrío y me callo, porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras.

Y por aquí nos plantea Angel González el problema del lenguaje. Esa paradójica disyuntiva entre ser el único vehículo, la única materia para la expresión, y su inutilidad, su olvido en cuanto se emite ordenadamente. ¿Qué hacer cuando no nos entendemos? ¿Cómo decir al hombre, te equivocas, yerras, cambia de camino, huye de tu ficticia estructura exterior? ¿Qué hacer entonces con las palabras?

Gastados los tópicos, usado el lenguaje en toda su múltiple disposición, las palabras se resisten a mostrar su verdadero rostro. Y aun desentrañando su origen, remontándonos a su primicia —Angel González nos lo enseña— sólo se logra la certeza de su inutilidad.

Valoración formal

La hechura poemática de Angel González es realmente sorprendente. El poema se construye y desarrolla dentro de una estructura firme y además pensada perfectamente. La idea se distribuye progresivamente hasta un colofón o conclusión final que encierra lo esencial de su contenido.

La materia poetizable es lo cotidiano, tanto externa como internamente considerado. Las palabras son siempre las justas; el sentido denso que adquiere el poema, admirable. Con precisión y certeza notables aparecen términos de notoria raigambre clásica junto a palabras y concepciones completamente actuales. Y como queriendo ahondar más en la entraña de las cosas, Angel González tiende a la glosa. En su poema, el comentario, la idea va avalada por un inciso —anterior o posterior al tiempo en que escribe— y que nos conduce a la misma entraña de su propósito.

Como última nota destacable en esta construcción verdaderamente arquitectónica del poema quisiera señalar el orden que se da a las diferentes materias en cada uno de los libros. También desde *Áspero mundo* se descubre una línea de disposición temática que podría señalarse con esta gradación: lo dramático, lo popular y lo lírico. Es una escala que se conserva incluso en *Sin esperanza, con convencimiento,* sin duda el libro que alcanza una tesitura más grave, y que en *Tratado de urbanismo* varía en la última parte introduciendo la evocación y el recuerdo. Esas tres coordenadas toman forma física con la narración, lo musical y rítmico o con el verso corto e intimista, respectivamente.

Es, pues, todo un complejo arquitectónico que intuimos ha costado un serio y profundo trabajo a nuestro poeta, quien con *Tratado de urbanismo* logra completar una etapa, o un ciclo, mejor, profundo y complejo, iniciado en su primer libro y que adquirió su punto álgido en *Sin esperanza, con convencimiento.*

Hemos de confiar, por tanto, en su haber poético y en su serio y denso conocimiento del verso y en ese trabajo intelectual y gramatical, firme y consciente, que le ha permitido dar fin a esta primera etapa en ese *Tratado de urbanismo* que acaba de aparecer.—Jorge Rodríguez Padrón.

Soler Puigoriol, Pedro: *El hombre, ser indigente. El pensamiento antropológico de Pedro Laín Entralgo.* «Colección Guadarrama de crítica y ensayo», núm. 47. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966; 358 pp.

La publicación de esta obra, en su versión original texto de una memoria doctoral presentada en la Universidad Gregoriana de Roma, constituye una aportación merecedora, creo, de comentario. No es, desde luego, posible, ni tampoco sería útil resumir en el limitado marco de una nota informativa la exposición realizada por el autor en más de trescientas páginas cuya lectura exige, en todo momento, atención vigilante. El propósito de Soler Puigoriol, plenamente logrado, ha sido rehacer un capítulo, y fundamental, del mundo intelectual lainiano merced a una minuciosa pesquisa por el ya ancho campo de sus obras; el empeño era importante porque los frutos de tal indagación, el libro cuya aparición saludamos, han de utilizarlos tanto los que se propongan conocer la personalidad intelectual de Pedro Laín, su labor de historiador y ensayista, como quienes busquen obtener una imagen del panorama cultural español de nuestros días.

Pedro Laín, en la introducción escrita para encabezar la obra de Soler Puigoriol, de lectura muy provechosa, ofrece reflexiones sugerentes sobre la ordenación impuesta por el autor del libro a la exposición de su doctrina antropológica, aprovechando la coyuntura que hablar de ello le ofrece para completar tal concepción en concretos aspectos de la misma; especial interés tiene, como ya se cuida de advertírselo al lector el propio Laín, el comentario que hace a su doctrina de la esperanza, la «elpidología»; con ello Laín Entralgo acumula nuevas precisiones a lo que con rigor y pormenor expuso en sus obras *La espera y la esperanza* (1958) y *Teoría y realidad del otro* (1961).

En el amplio y variado mundo intelectual del profesor Laín, del que dan hoy testimonio más de treinta títulos, la preocupación por la realidad humana, el tema antropológico, descubre siempre su presencia; presente está en sus primeros libros: *Medicina e historia* (1941) y el volumen *Estudios de historia de la Medicina y de Antropología médica* (1943), y presente se encuentra en su última obra importante: *La relación médico-enfermo. Historia y teoría* (1964); entre estos títulos, veintitrés años de ininterrumpido quehacer como historiador, ensayista y literato, se alinean las obras, ambas capitales, más valiosas para rehacer su doctrina del hombre, ya nombradas. El profesor Laín ha llevado su interés por el tema antropológico incluso a su concreta labor de historiador de la medicina; de ello dan testimonio

los volúmenes editados de su colección «Clásicos de la Medicina» y también su deseo de que la primera revista que recoge el quehacer de los historiadores de la Medicina se titulase «Archivos de historia de la Medicina *y de Antropología* médica». Sólo un preocupado por el tema del hombre podría haber orientado del modo como él lo ha hecho sus pesquisas sobre la cultura española de nuestro siglo; sólo un antropólogo, dando al vocablo el significado con que nos ha enseñado a usarlo Laín Entralgo, podía haberse planteado y llevado a feliz remate investigaciones historiográficas como las realizadas por él en sus obras *La historia clínica* (1949), *Enfermedad y pecado* (1950) y *La relación médico-enfermo* (1964), de cuya importancia en el panorama de la indagación sobre el pasado de la Medicina no es la presente ocasión para emitir juicio.

Lo expuesto, explicado con el apoyo de unos ejemplos, no tenía otra misión que destacar, como era preciso, el interés que ya por su tema tiene la obra de Pedro Soler Puigoriol. La segunda parte de esta reseña informativa va a referirse al modo como el autor de *El hombre, ser indigente* ha cumplido su propósito.

Cinco capítulos, con sus temas bien desglosados, comprende la obra de Soler Puigoriol. El primero («Necesitado en su cuerpo»), en el que se encara la realidad humana en su dimensión corpórea, analiza, en las tres partes que integran el capítulo, los problemas «salud y enfermedad», «interpretaciones de la enfermedad», según estos han hecho aparición en la historia de la cultura, y «el cristianismo y la enfermedad». En el segundo capítulo («Deudor del pasado») la existencia humana es abordada desde su flanco histórico; el hombre se nos presenta ahora ligado al pasado, y en el examen a que esta consideración de la realidad humana se somete pasan a ser objeto de reflexión la «necesidad de la historia», «la biografía» y «la unidad histórica elemental»; triple aspecto del quehacer histórico cuya lectura, en el texto de Soler Puigoriol, me permito anticiparlo, será provechosa a cuantos se interesen por el entendimiento del pasado y más todavía, es natural, a los historiadores de oficio. («Proyectado al futuro») es el título del tercer capítulo de la obra de Soler Puigoriol, y en él se resumen y articulan al previo esquema antropológico las cuestiones tan hondamente analizadas por Pedro Laín de la espera y la esperanza. Otra dimensión de la realidad humana, la que liga al hombre a sus coetáneos, es objeto de estudio en el cuarto capítulo («Abierto a los demás»), donde se analizan la vivencia «del otro», la relación interhumana y la comunicación. El quinto capítulo («Religado a Dios») consuma la presentación de la antropología lainiana hecha por Soler Puigoriol, conduciendo al lector a la comprensión

de la ligazón del hombre a su Dios, entraña del existir humano bien escudriñada por Laín y que también un día explicaron, en España, Xavier Zubiri, y desde sus propios supuestos el creador de la sicología profunda.

En todo momento la exposición de Soler Puigoriol se atiene fielmente a los textos lainianos; más que explicación o enjuiciamiento, el propósito del autor de *El hombre, ser indigente* parece haber sido componer en su real dimensión, haciendo destacar su amplitud y hondura también, la interpretación del hombre elaborada por Pedro Laín y expuesta por él, un poco a retazos, en varias de sus más importantes obras. De la trascendencia de tal doctrina en el mundo intelectual de Laín da testimonio, como antes dije, la constante presencia del tema del hombre en su total producción escrita y más todavía el que la utilización de esta doctrina antropológica le ha permitido encarar con innegable originalidad y obtener provechosos frutos, muy distintos problemas históricos, literarios y filosóficos. La presentación material de la obra de Soler Puigoriol, justo es proclamarlo, a la altura de la valía del libro, honra al editor.—LUIS S. GRANJEL.

CARLOS J. FINLAY: *Obras completas.* La Habana, Academia de Ciencias de Cuba. Museo Histórico de las Ciencias Médicas «Carlos J. Finlay», 1965. 2 vols., XVIII + 465 265 pp.

Carlos J. Finlay (1833-1915) es, sin duda, la figura más destacada de la historia de la medicina cubana. Su contribución fundamental fue el descubrimiento de que el mosquito *Culex* es el agente transmisor de la fiebre amarilla. Hasta 1880 fue partidario de una de las teorías «atmosféricas» habituales en la época, pero a partir de dicho momento empezó a considerar otros medios de transmisión. En 1881 leyó su primera comunicación relacionando el mosquito a la fiebre amarilla, publicando después hasta finales de siglo más de setenta trabajos acerca de la clínica, la anatomía patológica y sobre todo la epidemiología de esta enfermedad. En 1901 una comisión médica enviada por los Estados Unidos y dirigida por el doctor Walter Reed verificó la teoría de Finlay, lográndose a partir de esta fecha controlar esta enfermedad primero en Cuba y más tarde en el istmo de Panamá y en otros territorios. En la mayor parte de las publicaciones en inglés el mérito de este importante logro se ha venido adjudicando exclusivamente a Reed, dejando reducida la obra de Finlay a un pálido precedente o incluso

desconociéndola por completo. Esta notoria injusticia ha provocado en Cuba desde hace algunos años un movimiento «finlaísta» de reivindicación, cuyo más caracterizado representante es quizá César Rodríguez Expósito, cuya labor desarrollada en los casi treinta volúmenes de los *Cuadernos de Historia de la Salud Pública* (1952-1965) de La Habana es sobradamente conocida. No hace falta subrayar que el tema ha encontrado un ambiente especialmente propicio en la Cuba de Castro. La reciente institucionalización de los estudios histórico-médicos en la misma, presidida por el profesor J. López Sánchez, se ha centrado en la figura del gran epidemiólogo: el nuevo Museo Histórico de las Ciencias Médicas se ha bautizado con su nombre y *Finlay* se llama también la revista de la disciplina que se publica en la capital cubana desde 1963. Resulta lógico que en 1965, con motivo del cincuenta aniversario de la muerte de Finlay, estas instituciones realizaran un esfuerzo de carácter extraordinario. Rodríguez Expósito desde el departamento de Historia del Ministerio de Salud Pública editó un volumen de *Papeles de Finlay* que recogía su actividad como director gubernativo de la sanidad cubana (1902-1909). López Sánchez y el Museo Histórico de las Ciencias Médicas, por su parte, han emprendido la publicación de estas *Obras completas* que comentamos. Planeada su aparición desde comienzos de siglo, todos los proyectos anteriores habían quedado hasta ahora reducidos a un volumen de *Trabajos selectos* (1911) en castellano y en inglés. La presente edición, por el contrario, aspira a recoger toda la producción escrita de Finlay, y está planeada en cuatro tomos. Los dos primeros —que son los aparecidos hasta el momento— están dedicados a sus trabajos sobre la fiebre amarilla. El tercero y cuarto recogerán sus estudios acerca del cólera, el tétanos, la lepra, la filaria y diversos problemas oftalmológicos.

El primero de estos volúmenes —que lleva un prólogo del profesor López Sánchez— incluye dos estudios acerca de la vida y la obra de Finlay: la introducción que J. Guiteras escribió para el tomo de *Trabajos selectos* en 1911, y una amplia biografía original de César Rodríguez Expósito, cuyo resumen en inglés encabeza asimismo el volumen segundo. Se reproducen en ambos setenta y ocho trabajos del gran médico cubano acerca de la fiebre amarilla, ordenados cronológicamente desde una memoria manuscrita de 1866 hasta un artículo aparecido en 1899. Se ofrecen todos en el idioma que fueron originalmente publicados: siete de ellos en inglés y el resto en castellano. La edición carece de aparato crítico y no son nada satisfactorios los índices y las referencias bibliográficas acerca de la procedencia de cada texto, resultando incluso confusa su ordenación y la separación esta-

blecida entre los mismos. A pesar de estos reparos, hay que elogiar la iniciativa que implica esta edición y el esfuerzo que ha significado.—JOSÉ MARÍA LÓPEZ PIÑERO.

CUENTOS QUE LO SON

El cuento suele revelar mejor que otro género literario cualquiera la actitud espiritual de su creador en el momento de estar dándole salida. Lo que se quiere decir con esto es que el cuento refleja siempre las vacilaciones o dificultades que se levantan ante el escritor mientras realiza su tarea. Como también refleja el estado de ánimo en que el cuentista ejecuta su obra cuando el cuento y el hecho de redactarlo aparecen fundidos en un acto que podría calificarse de alegre o divertido. En todo caso, de satisfecha labor.

Tal es el caso de estos cuentos de Esteban Padrós de Palacios (1). Cuentos que descubren al amigo de este género literario, tan preciso, y amigo tanto como escritor como por la afición de apasionado lector que descubre. De ellos se podría decir cualquier cosa, pero ni siquiera insinuar que no son cuentos. Las palabras «relato» y «narración» que solemos emplear para denominar aquellas formas breves de la narrativa que no tienen bien definidos sus perfiles de cuento no son necesarias en este caso. Una de las cosas que hay que decir en su alabanza, o al menos en su definición, es que tienen la estructura, el ritmo y el desarrollo exigidos para poder llevar con justicia el substantivo definidor de su género.

De esa unidad de concepto del cuento —aunque el último de ellos, del que luego hablaremos, podría también considerarse novela corta, dentro también de características muy precisas— que ya da cohesión al conjunto de relatos, pasamos a la diversidad que nace del desarrollo de cada uno de ellos, de acuerdo con el tema y el ambiente. El cuentista ha de ganar al lector y al mismo tiempo ha de ser fiel al cuento tal como nace en él. Hay cuentos que exigen el golpe rápido al lector, quemando etapas, soslayando descripciones, empujándole a un fin premeditado que no ha de vislumbrar hasta el último párrafo. Otros piden la acumulación de datos previos para que en el lector vaya naciendo morosamente la ambientación que el hecho a contar necesita.

El primero de los que componen el libro, el titulado «El pecado»,

(1) ESTEBAN PADRÓS DE PALACIOS: *La lumbre y las tinieblas.* Barcelona, Plaza & Janés (Prosistas de lengua española), 1966.

es el que más difiere del resto de los recogidos. Sin digresiones, que le estorbarían, se le podría situar dentro de un sobrio naturalismo, que nos hace pensar en Maupassant, si no fuese por la brevedad de las frases y por los años y lecturas que nos separan del maestro francés. El ritmo es lo contrario de lo que suele ser en la mayoría de los cuentos. Aquí es apresurado, nervioso al comienzo, como lo es la inquietud anímica del personaje que pinta, para venir a remansarse, al igual que los conflictos que nos acucian en la vigilia o la duermevela, y que el sueño acaba por aplacar para volver a hacer presentes al despertar, con todo el cúmulo de problemas que llevaban en sí. De ese modo nos conduce el cuentista a la breve y esencial escena última de su anécdota, en un relato sin desfallecimientos ni una falla en su narrar.

La diferencia que se indica entre este cuento y los restantes nos parece se encuentra en algo que asoma, y casi va en crescendo, según vamos pasando de uno a otro de ellos: esa aliada del escritor, que es la imaginación. La apoyatura realista va quedando cada vez más rezagada, al servicio de la ficción. El escritor no oculta el humor con que plantea situaciones y con que utiliza armazones o ángulos propios del tipo de cuento más actual, del que se escribe en todo el mundo y corre a millones de lectores. (No olvidemos el detalle, aunque se diga aquí de pasada, de que en España el cuento está quedando casi para iniciados o aficionados, en camino muy parejo al de la poesía. El cuentista no ha de escribir para literatos, sino para lectores de toda laya, para las revistas de gran tirada como para los públicos más populares.) Y saliendo del inciso, examinemos rápidamente algunos de ellos, sin llegar a poner ante el lector de esta nota el mecanismo o la anécdota que les estropearía una lectura:

«Piedad» tiene algo de esa condición «negra» que en los últimos años penetró en el arte, en el cine y hasta en el chiste que se cuenta en la tertulia o la oficina. Pero aquí la «negrura» no nace de una elaboración más o menos efectista o malsana, sino de una realidad que estremeció al mundo entero no hace muchos años, y deja abierta ante nosotros la pavorosa interrogante que enfrenta los adelantos técnicos de nuestro tiempo con angustias, iguales a las de un pánico primitivo o con la responsabilidad de decisión que puede colocar al hombre medio y tranquilo de nuestros días ante dilemas aterradores. «El robot de Madame» lleva una notable cargazón humorística y parte de supuestos propios de la temática de ciencia-ficción para incidir también en preocupaciones propias de la condición humana. Iguales sentimientos en torno al progreso y la misma mirada humorista hay en el fondo de «El traje a punto para estrenar» o «El prójimo».

En otros cuentos, Padrós de Palacios se deja llevar más por su gusto de narrar, y llega a la complicación un tanto borgiana de *El cuadro* o *Doble vista,* en donde predominan sobre los valores expresivos sus cualidades de urdidor de tramas. Finalmente, el que cierra la colección, *El vampiro prestado,* podría catalogarse dentro de la escuela de John Dickson Carr, si es que tal escuela existe. Cuento bien trazado —o novela bien trazada, porque poco le habría costado al autor hacer de él una novela larga— es algo más que un pastiche o un «à la manière de...» del sistema que es típico del novelista citado y que revela capacidad de entender un modo de narrar, de asimilarlo y de escribir, partiendo de él un relato original, cargado de interés, combinando lo terrorífico y lo policíaco —mejor, lo detectivesco— en rigurosa construcción.

En resumen, un libro de cuentos, que aparte de leerse seguido y con ese placer, que en fin de cuentas es esencial en el propósito del cuentista, revela cualidades de primer orden en el autor. Si de este cuento final saltamos otra vez al primero, observamos más cumplidamente sus condiciones: soltura en el narrar, imaginación, conocimiento de la técnica del cuento y, sobre todo, hay que repetirlo, su pasión por el género que cultiva.—JORGE CAMPOS.

MIGUEL DE FERDINANDY: *El destino de un pueblo: la «Historia de Hungría.»*

Difícil sería negar la conveniencia intelectual de enderezar, de cuando en cuando, las simpatías mal informadas. Al entrar en un tema de indudable interés, debe admitirse con frecuencia lo poco que se conoce del fondo del problema. Y por ser desconocido, forzosamente se producen lagunas que se colmarán con errores o, lo que es peor, por medio de convencionalismos. Es así como surgen las opiniones estereotipadas, la óptica prefabricada de tal actitud o destino histórico, ya sea de individuos o de naciones. Vástagos lejanos de las leyendas doradas del medioevo, su contenido piadoso o simpático no puede ni debería sustituir a la verdad histórica.

La obra a que se dedican estas líneas fue consagrada a la *Historia de Hungría.* Agregamos, además, que se trata del primer ensayo moderno en castellano para penetrar, analizar y exponer la multiplicidad y los estratos psicológicos de una historia, que por ser atractiva por sus numerosas hazañas paralelas a las de la península ibérica, no dejó

nunca de suscitar el entusiasmo del intelectual español. Entusiasmo que encontró poco eco en los trabajos otrora existentes sobre este tema, cuyo interés europeo no podía pasar inadvertido en ninguna parte del continente.

El profesor Miguel de Ferdinandy, distinguido catedrático de la Universidad de Puerto Rico, definió en una sola frase el enfoque principal de su obra: *un pueblo entre Oriente y Occidente.* Estos dos hemisferios constituyen aquí más bien dos áreas espirituales que dos regiones geográficas. Para la España morisca, Oriente ya se manifestó en las zonas del Poniente; así como en el Reino de Jerusalén, Occidente también penetró en las tierras de Levante. Hungría, colocada en el corazón mismo del continente, en la encrucijada de los grandes caminos terrestres y fluviales transeuropeos, sufrió y se glorificó, a su vez, de las hazañas de estos dos mundos entrechocantes. Demasiado arraigada al Oriente, de donde arrancan los orígenes del pueblo húngaro, supo resistir a la atracción absorbente del Oeste que, sin embargo, le compenetró suficientemente para que los orientales consideren a este pueblo, hermanos de antaño, como un centinela avanzado del mundo occidental. Destino heroico, dramático en sus momentos supremos, que permitió a Ferdinandy definir así a su patria de origen: *queda como un vigilante en la noche cerrada: está solo.*

Esta soledad envuelve con su velo trágico, invisible, los siglos de la hungaridad, hasta en sus apogeos medievales o de los «heroísmos inútiles»: empresas a las que se lanzó este pueblo sin una sola esperanza de éxito, empresas condenadas al fracaso desde su principio, pero aceptadas como tales, con orgullo y con un idealismo algo suicida.

El nutrido trabajo de Ferdinandy hace resaltar muy bien este dualismo del alma húngara, valorando así con un acercamiento más comprensible los episodios a veces complejos o contradictorios de la historia húngara, cuyo espíritu se define en una frase clave: *el pueblo húngaro es, en cuanto a sus orígenes, una ramificación occidental de un mundo diferente, del norte de Asia... Es verdad que en el año mil se incorporó al Occidente cristiano... Pero tampoco se rindieron al Oeste. No quieren ligarse ni subordinarse a nadie...*

Al definir así a su pueblo, Ferdinandy se lanza en la narración del destino de Hungría y de los húngaros. Su primer rey, San Esteban, contemporáneo de Sancho el Mayor, unificó en un Estado cristiano las tribus nómadas. La desintegración ibérica no se repitió, en este caso, a la desaparición del fundador. Hungría se constituirá en una comarca sólida del Oriente europeo, y hasta las inmigraciones serán absorbidas en el sistema así establecido. El lema estatal de la Hungría medieval se refiere precisamente a esta pluralidad concienzudamente

coordinada sobre el plan político: *débil y frágil es un país de idioma y costumbres iguales.* Magnífico credo de la libertad individual y de todo sistema federal, anterior a las mismas nociones.

Este liberalismo político se dobló con un fuerte poder central de los reyes. La Hungría del medievo y del Renacimiento desconoció el sistema feudal en su concepto occidental. Cada uno de los nobles, el más poderoso y el hidalgo desafortunado, eran iguales ante el poder representado por el rey coronado a quien cada súbdito estaba unido por un lazo directo e inmediato.

Esta armadura sólida y homogénea ayudó a Hungría a sobrevivir en su gran prueba del medioevo: a la lucha contra dos imperios igualmente ambiciosos para absorberla. Contra el germánico en el Oeste y el bizantino en el Este. Un episodio trágico se interpuso al desarrollo de este destino histórico: la invasión exterminadora de los tártaros. El ataque vino de la cuna oriental de esta nación, que entonces, en 1241-1242, se mostró bien occidental, disolviendo en su suelo esta invasión dirigida contra toda Europa. Su heroísmo valió a los húngaros el epíteto de *propugnaculum ac antemurale Cristianitatis,* pero una vez más quedaron solos para defender todo el continente. Como quedarán solos, siglos más tarde, en la lucha contra el gran Solimán, emperador de los turcos, que gracias a la resistencia húngara deberá retroceder ante Viena, en 1532, sin poder penetrar las entrañas vitales de Europa. Ferdinandy cree, con cierta razón, que la constante disolución de los ataques orientales en suelo húngaro no es una mera coincidencia, sino una fatalidad histórica.

Al sufrir esta nueva prueba de la expansión otomana, Hungría se dividió en dos entidades estatales. Esta tensión entre dos fronteras constituyó, durante casi dos siglos, el episodio tal vez más patético de la historia húngara. Al Oeste, la Hungría llamada «la Real» se ligó con el poder de los Habsburgos para expulsar con su ayuda al invasor turco. Por su parte, la porción del Este del país se organizó en un principado independiente: la Transilvania. Será el refugio del genio nacional húngaro, que tratará de escapar tanto a la empresa germanizadora de los Habsburgos como al dominio del sultán. Por tanto, la Transilvania adoptó rápidamente la Reforma, queriendo también subrayar por la diferencia de las confesiones su inconformismo político. A pesar de estas divisiones trágicas, se conservaron en ambas porciones, y hasta en la zona de ocupación turca, la nostalgia y la ambición de la unión nacional de otros tiempos.

Pero esta *restitutio Regni,* tanta veces intentada al superarse el peligro turco, fracasará cada vez debido a la desconfianza de los Habsburgos, que temen la resurrección de una Hungría fuerte y unida

dentro de los límites de sus sistema multinacional y polivalente instituido en Europa central. Por falta de la resurrección tan anhelada, los húngaros se lanzan entonces a las insurrecciones. Fracasarán todas por faltarles la solidaridad de aquella Europa que las mira, admira y aplaude, conmoviéndose sin moverse. Los húngaros de los Tököly, Rákóczi y Kossuth quedarán solos, en el fracaso fatal de su gloria suicida.

En medio de tales hazañas llega a formarse la actitud humana de la hungaridad: este romanticismo profundo, que nació de una tensión permanente entre las realidades vividas y anheladas, tensión que en este caso particular se transformó en una vivienda básica. Constituye ésta la imagen de un mundo ideal forjado de los resplandores nostálgicos del pasado, al punto que los húngaros, casi hasta hoy en día, viven con el rostro vuelto hacia atrás.

Después de tales consideraciones fundamentales de la psicosis de toda una nación, Ferdinandy nos guía hasta la época contemporánea, cuyas aparentes contradiciones políticas y sociales pasarán, siguiendo su análisis, por ser el producto lógico de la evolución más natural. Mediante tres apéndices, el panorama histórico se extiende tras el precario período de «entre-dos-guerras», y la participación húngara en la Segunda Guerra Mundial, hasta la actualidad contemporánea. La gran aventura con vistas a recuperar sus fronteras históricas, perdidas en 1920, condujo a los húngaros a otro acto de romanticismo superrealista, que se soldó con el destino inexorable del dominio comunista, en 1945. La crónica de este régimen tan ajeno al ser húngaro queda expuesta en el último apéndice, terminándose con la nota petética de la insurrección sofocada en 1956. El Este, una vez más, irrumpió en Hungría, que de nuevo se mostró solidaria con Occidente, sin que su alzamiento romántico encontrara la ayuda esperada, cumpliendo un destino ya casi tradicional, que a veces se confunde con los errores políticos y humanos de los dirigentes de este bajo mundo...

Expuestas todas estas hazañas —y después de tantas otras más, cuya mención detallada excedería el margen y los propósitos de una recensión—, Ferdinandy prosigue la «radiografía del alma húngara». No nos narra solamente la historia de un pueblo y de un país: define con rasgos enérgicos, encerrando diagnósticos muy matizados, los móviles humanos, el mecanismo de las actitudes psicológicas, el porqué de los comportamientos que distinguen a los húngaros de todos sus vecinos. Donde parece necesario, Ferdinandy recurre a paralelos literarios o culturales con el fin de retratar mejor tal o cual hecho histórico. Sus ejemplos y sus análisis no los escoge al azar: siendo un perito

de la Hispanidad por haber pasado años en España y en tierras de ultramar de cultura hispánica —en Argentina, Costa Rica, Puerto Rico—, sabe cómo acercar al lector de idioma castellano a estos hechos extraños, complicados, hasta de apariencia contradictoria, con que se tejió la historia milenaria de Hungría. Nos parece lógico indicar que en empresa tan difícil logró un éxito completo.

Ya aludimos a los paralelismos existentes entre esta historia y la de la península ibérica, donde tanto se luchó también contra el invasor por la unidad nacional y la independencia. Nació de este conjunto una selección humana impregnada de un inconformismo altamente individualista, que tanto caracteriza la Hispanidad como las páginas de la *Historia de Hungría.* A la lectura de la obra de Ferdinandy, las afinidades que existen entre los mundos húngaro e hispánico reciben un nuevo relieve y —si necesario fuera— una explicación psicológica, moral e intelectual, caracterizando una actitud, cuyo máximo valor consiste en su propia existencia. Queda ahora reforzado para el público de habla castellana con el profundo y sabio trabajo de Miguel de Ferdinandy, cuyad ifusión debe su éxito a la acción de la *Alianza Editorial.*—SZABOLCS DE VAJAY.

GIORGIO BASSANI: *Historias de Ferrara.* Editorial Seix Barral, S. A. Colección Biblioteca Breve, núm. 246. Barcelona, 1967; 323 pp.

En unas recientes declaraciones, el novelista peruano Mario Vargas Llosa ha afirmado que no es extraño que hoy el lector europeo se vuelva hacia la literatura latinoamericana (como dicen ellos), ya que en la propia Europa sólo se le ofrece la alternativa de un Bassini, por ejemplo. Generalmente inteligente y con sentido común, creo que en esta ocasión el autor de *La Ciudad y los perros* erró en el juicio. Y lo hizo seguramente porque, pese a sus largos años de residencia en Europa, aún no ha logrado «penetrar» en cuanto hay de característico y peculiar en ella, por lo que a la conformación del mundo cultural y social se refiere.

Es, pues, a esta conformación que responde la breve, pero intensa obra, narrativa de Giorgio Bassani. Hace más de tres años, ocupándome en estas mismas páginas de *El jardín de los Finzi-Contini,* decía que en el novelista de Ferrara los símbolos juegan un papel tan diáfano que casi no pueden considerarse tales. De este modo, *El jardín*... que rodea el palacio de los Finzi-Contini representa el sueño

de grandeza de una clase condenada por un destino casi biológico a la destrucción. Naturalmente que no pueden producirse paralelos temáticos con la literatura hispanoamericana (como decimos nosotros). Y aunque sí que podrían hallarse estéticos, no es fácil tampoco que esto ocurra, al producirse el anterior divorcio. En cualquier caso, me parece claro que la temática que aborda Bassani en su narrativa se halla tan cerca de nosotros como lo pueda estar la del peruano o cualquier otro destacado miembro de la nueva narrativa de aquel continente, aunque sus módulos lingüísticos sean, aparentemente, mucho más tradicionales. Y digo aparentemente porque toda renovación, o revolución, arranca siempre de algo más profundo que lo puramente formal. Y Bassani se enfrenta con una nueva concepción de la temática narrativa, que, tomando como base la experiencia «neorrealista», tan fecunda, de su país, apunta hacia una evolución clarísima de la misma, en la que cuanto aquella tenía de sentimentaloide, se transforma en verdadero sentimiento, amén de una perspectiva histórica que el «neorrealismo», confundido por la misma dramática naturaleza de los acontecimientos en que se hallaba inmerso, no acertó a dar.

Tanto *El Jardín...* como estas *Historias de Ferrara,* transcurren, en casi su totalidad, durante los días anteriores o posteriores a la Segunda Guerra Mundial (o en los propios días en que ésta se desarrollaba), que tan hondamente afectó a la nación italiana. La honda huella que estos hechos debieron dejar en nuestro autor ha sido decisiva para el desarrollo temático de su narrativa. Como ya apuntábamos en nuestro comentario anteriormente citado, Bassani no se deja arrastrar nunca por los elementos de juicio que se le alcanzan. Para él, lo importante es manejar estos elementos, y no viceversa, extrayendo de ellos, cualquiera que sea su naturaleza, más una lección moral que unos presupuestos ideológicos determinados. En esto, Bassani se halla bastante cerca de otros novelistas, de la que llamaremos, seguramente con impropiedad, la «nueva promoción» de la narrativa del «mundo occidental». (El inglés Kingsley Amis, el alemán Heinrich Böll, el judío norteamericano Bernard Malamud, etc.) Forman esta promoción los escritores que vivieron, desde sus particulares circunstancias nacionales, los trágicos días de la guerra, cuando eran casi adolescentes aún. Quizá por ello, esta generación de «moralistas», cuyas temáticas y los tratamientos correspondientes tan distintos pueden parecer entre sí, se hallan unidos por un nexo indudable: su intención de dotar al mundo de un sentido moral mediante el cual sea posible «reemplazar» al que quedó destruido en aquellos años, y restañar, ya que no cerrar, a la vez las heridas que quedaron abiertas,

abundantes y profundas. Todas estas premisas han de ser necesariamente extrañas, e incluso desdeñables, para el intelectual de la América del Centro y del Sur, urgidos por otras circunstancias y otros acontecimientos.

Pero, naturalmente, no se trata de establecer comparaciones ni mucho menos de analizar qué separa y qué une a los novelistas de uno y otro continente (en este aspecto, hay que considerar a USA como perteneciente a Europa), sino de intentar fijar bajo qué condiciones ha nacido y se está desarrollando la más importante narrativa europea actual, de la que Giorgio Bassani me parece un magnífico exponente.

Historias de Ferrara es un volumen constituido por ocho relatos, escritos por su autor entre los años inmediatos a la posguerra y nuestros días. Aunque la mayoría no rebasen, en su unidad de acción, aquellos días azarosos, y si lo hacen sea como una prolongación de la situación provocada por aquellos acontecimientos. El autor ha tratado los distintos temas (o anécdotas) desde un mismo nivel narrativo, con lo que el resultado es el de una obra de una gran unidad, no sólo formal, sino también de contenido. Hay en Bassani unas constantes, aparte las señaladas, que podremos encontrar en todos los buenos escritores. Estas podrían ser —no por menos circunstanciales que las anteriores, menos importantes— la visión del pasado inmediato a través de un velo melancólico, melancolía no producida por el indetenible paso del tiempo, o porque los pasados fueran en sí mismos deseables, sino porque permitieron, ofrecieron la oportunidad no del todo aprovechada, de la creación de un futuro —que hoy es presente— mejor del que disfrutamos. Es bajo esta perspectiva que puede hallarse una de las bases de la bondad literaria del novelista de Ferrara. La confusión, el amargo sabor de la derrota (no hay que olvidar que, al fin y al cabo, Italia fue derrotada), el derrumbamiento de unos ideales que, si no totalmente compartidos, daban sentido al menos a toda una concepción política del mundo, impidieron que las personas se realizaran humanamente en su plenitud y, por tanto, que pudieran crear un nuevo orden que reemplazara, con las garantías suficientes, el perdido. Los jóvenes intelectuales de entonces hubieron de partir, pues, bien de ideas extrañas a ellos mismos, impuestas por ideologías ajenas, o bien del más absoluto vacío, construyendo a partir de cero. Los errores, las desviaciones que, naturalmente, se produjeron, están vistos por Bassani, y analizados de forma implícita, ya que no explícita, toda vez que lo que en principio parece importar es mantener el hilo de una historia desarrollada en su sentido clásico: exposición-nudo-desenlace. Por otra parte, el voluntario rechazo

de todo ambiente exótico (en la Ferrara del autor se desarrolla *El Jardín...*, y en esta Ferrara cobran vida también, como su mismo título indica, estas *Historias...*), el casi aislamiento en un mundo concreto, presionado por un ambiente uniforme y perfectamente conocido, permite a Bassani profundizar en las situaciones y los personajes con una lucidez extrema que no alcanza la crueldad tan sólo por su enorme poder de comprensión. Es entonces cuando se advierte esa intención implícita del novelista de extraer una lección moral de los acontecimientos, del comportamiento de sus personajes ante los mismos, y es aquí también donde la revolución temática que Bassani lleva a cabo, y a la que ya hemos aludido, cobra fuerza literaria. La revalorización del hecho mínimo, cotidiano, superando, insistimos, la concepción simplista del «neorrealismo» y muy lejos ya del naturalismo, demuestra hasta qué punto es factible el analizar una época a través de los sucesos en principio triviales.

Sin duda en todos los relatos de estas *Historias...*, como en *El Jardín...*, hay un algo o un mucho de autobiografía, entendida ésta no sólo como la experiencia vital y personal del autor, sino también como la experiencia vivida por él a través de sucesos que afectaron colectivamente a la comunidad en que vivía, en que se desarrollaba socialmente. Partiendo de ello, el novelista construye un mundo fascinante, en cierto modo simbolista, es cierto, pero también, volviendo a nuestra idea, diáfano por cuanto tiene de significativo y hasta de tipificador. Como sea que ello se hace patente siempre con idéntica intensidad, se hace difícil destacar algún relato o pasaje sobre el resto. Pero, sin duda, como en las buenas narraciones clásicas, hay ocasiones en que se alcanzan momentos «claves», en los que el «clímax» de la situación llega a absorber por completo la atención del lector, inmerso ya irremisiblemente en la circunstancia, siempre dramática, o trágica, de los personajes. De los ocho relatos de las *Historias...*, uno se quedaría con esa obra maestra del cuento largo o novela corta, que es «Los anteojos de oro».

Otro de los temas de Bassani que convendría estudiar en profundidad es su interpretación, y hasta su participación, en la tragedia de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, tragedia que el novelista hace trascender hasta alcanzar la categoría de mito que le confiere la larga tradición que arrastra. En ello se encuentra muy cerca de otros escritores de su promoción (señalemos, entre nosotros, el caso claro de Salvador Espríu, aparte otros menos patentes), en los que la constante diáspora sufrida por este pueblo, juzgado siempre a tenor de unos representantes en general desgraciadamente indignos, casi alcanza la obsesión. En Bassani, los personajes más patéticos son

siempre judíos. Claro que se debe, ciertamente, a las circunstancias personales del autor, pero ello no resta belleza ni eficacia literaria a ese sentimiento de fatalidad que se respira en la obra de Bassani cuando de personajes judíos se trata, y tanto es así que ese sentimiento ha llegado a trascender su originaria localización hasta alcanzar todo el mundo narrativo de Bassani. Así ocurre con el doctor Fadigati, el otorrinolaringólogo que preside omnipotente «Los anteojos de oro», el relato antes mencionado, o bien la vieja maestra socialista Clelia Trotti, protagonista de «Los últimos años de Clelia Trotti».

Estremecido libro y de una rara intensidad emotiva. Quizá por ello considere *Historias de Ferrara* como una de las más valiosas aportaciones de los últimos años a la narrativa actual.—José Batlló.

INDICES DEL TOMO LXXII

NUMERO 214 (OCTUBRE DE 1967)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

PEDRO LAÍN ENTRALGO: *El saber científico y la historia* 5
MANUEL ALVAR: *Hablar pura castía* 24
VÍCTOR FUENTES: *Benjamín Jarnés: aproximaciones a su intimidad y creación* 33
AUGUSTO M. TORRES: *Proceso de burocratización del «free cinema»* ... 41
FÉLIX GRANDE: *Una ficha sobre la poesía de José Alberto Santiago* ... 59
JOSÉ ALBERTO SANTIAGO: *Veinte sonetos pequeño-burgueses* 62
ANTONIO ELORZA: *Cristianismo ilustrado y reforma política en fray Miguel de Santander* 73
MEDARDO FRAILE: *El camino más corto* 108
SANDRA MARCIA HAUTE: *Súplica en el hormigón* 114
FERNANDO SANTOS-RIVERO: *Mi amigo Andrés* 124

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

RODOLFO A. BORELLO: *Adolfo Prieto: Literatura y sociedad en la Argentina* 133
HÉCTOR BERNARDO: *Las tendencias demográficas y el desarrollo económico* 147
MARÍA DE LAS MERCEDES OUTUMURO: *Sentido y perspectiva del personaje autónomo* 158

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

JOSÉ DE MESA Y TERESA GISBERT: *Pintura contemporánea en Bolivia* ... 181
CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *El descubrimiento de la realidad en «El Aleph», de Jorge Luis Borges* 186
RICHARD J. CALLAN: *El tema de amor y de fertilidad en «El señor presidente»* 194
FEDERICO SOPEÑA: *Las casi «primeras memorias» de Manuel Silvela* 205
FELIPE MELLIZO: *Malleus maleficarum* 209
ANDRÉS AMORÓS: *Baroja, los ingleses y Alberich* 215
RICARDO DOMÉNECH: *Primera crónica del teatro de Laín* 218

Sección Bibliográfica:

EDUARDO TIJERAS: *Delibes: La partida* 224
ALBERTO GIL NOVALES: *Salomón: Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» dau temps de Lope de Vega* 226
VICENTE MOLINA-FOIX: *Carnero: Dibujo de la muerte* 233
RAÚL CHÁVARRI: *Martínez de Campos: España bélica. El siglo XVI* 239
VÍCTOR NIETO ALCAIDE: *Un libro sobre la cultura medieval española* 242
JAIME DE ECHANOVE: *Levillier: Américo Vespucio* 244
JOSÉ MARÍA GUELBENZU: *Villegas López: Charles Chaplin* 247
RAÚL TORRES: *Feduchi: Historia del mueble* 250

Ilustraciones de MOLINA SÁNCHEZ.

NUMERO 215 (NOVIEMBRE DE 1967)

Páginas

ARTE Y PENAMIENTO

PAULINO GARAGORRI: *Historia y literatura (hacia Cervantes)* 257
VÍCTOR NIETO ALCAIDE: *Pablo Palazuelo. La pintura como conocimiento.* 273
CARLOS EDMUNDO DE ORY: *«El musiquero de las manos fecundas» y otros poemas* 288
WERNER KRAUSS: *Sobre el concepto de decadencia en el siglo ilustrado* ... 297
FÉLIX GRANDE: *Lo siento* 313
ALICIA N. LAHOURCADE: *El problema del «más allá» en la poesía nahuatl.* 323
FEDERICO SOPEÑA: *Memoria de Eduardo Toldrá* 346

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

FÉLIX GRANDE: *Este poeta no necesita presentación, etc.* 363
ENRIQUE AZCOAGA: *La realidad expresiva de la escultura* 366
RAFAEL BALLESTEROS: *Algunos recursos rítmicos de «Hijos de la ira»* ... 371
ANDRÉS AMORÓS: *Aubrun: La comedia española clásica* 380
FERNANDO QUIÑONES: *Libro de horas* 388
RAÚL CHÁVARRI: *El personaje en la moderna novela mejicana* 395
LUIS FARRÉ: *Sobre el eterno retorno* 400
JUAN CARLOS CURUTCHET: *Crónica de la fundación de la novela cordobesa.* 405
LUIS F. DÍAZ LARIOS: *Literatura y sociedad en el romanticismo* 410
RICARDO DOMÉNECH: *Molière* 420

Sección Bibliográfica:

VALERIANO BOZAL: *Bataillon: Erasmo y España* 429
ANGELINA GATELL: *Conde: Un pueblo que lucha y canta* 434
ALBERTO GIL NOVALES: *Pérez de la Dehesa: Política y sociedad en el primer Unamuno* 440
ROMANO GARCÍA: *Garagorri: Ejercicios intelectuales* 444
RAFAEL SOTO: *Jiménez Martos: Antología de poesía española* 446
V. B.: *Mesa: El colonialismo en la crisis del XIX español* 449
JULIO E. MIRANDA: *Gil Novales: Antonio Machado* 452
MANUEL REVUELTA: *Vázquez Montalbán: Una educación sentimental* ... 456
JOSÉ MARÍA ARANAZ: *Díaz del Moral: Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* 462
*: *Urbanski: Angloamérica e Hispanoamérica* 464
GONZALO PUENTE OJEA: *Gibraltar en letra inglesa* 466

Ilustraciones de PALAZUELO.

NUMERO 216 (DICIEMBRE DE 1967)

ARTE Y PENSAMIENTO

Páginas

ESTEBAN PUJALS: *«El Paraíso perdido», de Milton, en su tercer centenario* ... 481
RAFAEL CONTE: *Vicente Blasco Ibáñez: Lecciones de un centenario* ... 507
OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA: *Máscaras y rostro de Luigi Pirandello* ... 521
RICARDO DOMENECH: *Pirandello y su teatro de crisis* ... 538
MANUEL PINILLOS: *Enfermo de otra luz* ... 553
FERNANDO B. SANDOVAL: *El Cedulario de la Nueva Galicia en el Derecho Indiano* ... 561
JUAN BENET: *Toledo sitiado* ... 571
ALFONSO GIL: *Poemas* ... 582
FRANCISCO URONDO: *Todo eso* ... 586

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

ALBERTO ZULUAGA OSPINA: *Notas sobre la novelística de la violencia en Colombia* ... 597

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

GONZALO ANES ALVAREZ: *Las cartas político-económicas al conde de Lorena* ... 611
ALBERTO GIL NOVALES: *El siglo XIX en su dimensión española* ... 614
JOSÉ ORTEGA: *Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en «Alfanhuí».* 626
JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: *El líder fascista en la novela inglesa de nuestro tiempo* ... 632
CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *El arte de la biografía* ... 640
CARLOS JOSÉ COSTAS: *II Festival de Música de América y España* ... 645
FEDERICO SOPEÑA: *Vicente Salas Viu* ... 650

Sección Bibliográfica:

EMILIO MIRÓ: *Luis Rosales: El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* ... 653
RAÚL CHÁVARRI: *José Luis Rubio Cordón: La rebelión mestiza* ... 658
JULIO E. MIRANDA: *Fernando Quiñones: La guerra, el mar y otros excesos* ... 661
JOSÉ ALVAREZ JUNCO: *Francisco Fernández-Santos: Historia y filosofía.* 665
ROMANO GARCÍA: *Miguel de Unamuno: La agonía del cristianismo. Mi religión y otros ensayos* ... 671
JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN: *Angel González: Tratado de urbanismo* ... 674
LUIS S. GRANJEL: *Pedro Soler Puigoriol: El hombre, ser indigente. El pensamiento antropológico de Pedro Laín Entralgo* ... 681
JOSÉ MARÍA LÓPEZ PIÑERO: *Carlos J. Finlay: Obras completas* ... 683
JORGE CAMPOS: *Cuentos que lo son* ... 685
SZABOLCS DE VAJAY: *Miguel de Ferdinandy: El destino de un pueblo.* 687
JOSÉ BATLLÓ: *Giorgio Bassani: Historias de Ferrara* ... 695

Ilustraciones de ELISA RUIZ.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196........

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS
(BIMESTRAL)

DIRECTOR: JESÚS FUEYO ALVAREZ

SECRETARIO: JOSÉ MARÍA CASTÁN VÁZQUEZ

SUMARIO DEL NUMERO 155
(SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1967)

ESTUDIOS

JESÚS FUEYO: *Sobre el saber político actual.*
LUIGI ZAMPETTI: *Alberico Gentili.*
JORGE ESTEBAN: «La representación de intereses y su institucionalización: los diferentes modelos existentes».
HERMANN OEHLING: «Las consecuencias políticas de las nuevas armas».
MANUEL RAMÍREZ GONZÁLEZ: «Régimen de partidos en los países africanos de habla francesa».
JORGE USCATESCU: «Aniversario de la revolución rusa».
ISIDORO ALONSO HINOJAL: «La sociología de la familia hoy».

NOTAS

JOSÉ MARÍA NIN DE CARDONA: «El concepto teórico y práctico de Gobierno según Hermann Finer».
IGNACIO DE AROCENA: «Sobre la idea de la historia de Lévi-Strauss.

MUNDO HISPANICO

EFREN CÓRDOBA: «La izquierda democrática latinoamericana en la doctrina y en la práctica».

CRONICAS

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas ☆ Libros recibidos Bibliografía

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	300
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	350
Otros países	400
Número suelto	80

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 89

(Enero-febrero 1967)

ESTUDIOS:

Hacia una evolución en la réplica a la subversión, por FEDERICO QUINTERO.
Tradición y actualidad en la evolución internacional del socialismo árabe, por RODOLFO GIL BENUMEYA.
La política exterior de la URSS, por STEFAN GLEJDURA.
Política exterior de Puerto Rico, por S. ARANA-SOTO.

NOTAS:

Una página poco mencionada del Concilio Ecuménico: la petición anticomunista, por FRANCESCO LEONI.
Las organizaciones espaciales en Europa, en particular ELDO y ESRO, por FR. W. VON RAUCHHAUPT.
Entre los dos colosos, por JAIME MENÉNDEZ.
Síntomas de entendimiento regional en Asia, por LEANDRO RUBIO GARCÍA.
La situación poco tranquilizadora de Tailandia, por GREGORIO BURGUEÑO ALVAREZ.
Dos nuevos estados independientes: Lesotho y Botswana, por JULIO COLA ALBERICH.

Cronología.
Sección bibliográfica.
Recensiones.
Noticias de libros.
Revista de revistas.
Fichero de revistas.
Actividades.

DOCUMENTACION INTERNACIONAL

Los acuerdos de Viena sobre la Unión Postal Universal, por JOSÉ MARÍA CORDERO TORRES.

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	300
Otros países	350
Número suelto	70

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

MUNDO NUEVO

REVISTA MENSUAL DE AMERICA LATINA

Director: Emir Rodríguez Monegal
Jefe de Redacción: Ignacio Iglesias
Administrador: Ricardo López Borrás

SUMARIO DEL NUMERO 17

Henri Michaux: *Hacia la completud.* Seis nuevos poetas.
Emir Rodríguez Monegal: *Diario de Caracas.*
Cristian Huneeus: *Cambridge en diciembre.*
Rual Silva Cáceres: *Una novela de Carpentier.*
Edgardo Cozarinsky: *La batalla de Cannes.*
Mario Vargas Llosa y Simón A. Consalvi: *El Premio Rómulo Gallegos.*
Theodore Crombie: *Imágenes de América colonial.*
Margarita Aguirre: *Pablo Neruda íntimo.*
H. Alsina Thevenet: *Más tijeras argentinas.*
Elena de la Souchere: *América Latina: Los mecanismos del poder.*
Claude Fell: *El último libro de Asturias.*

SUSCRIPCION ANUAL:

América latina, 6 $ USA. Estados Unidos, 8 $ USA. Francia, 35 F.
Otros países europeos, 40 F.

Suscripción anual, 480 pesetas
Precio del ejemplar, 45 pesetas

SUSCRIPCIONES:

SEMINARIOS Y EDICIONES, S. A.
Avenida de José Antonio, 88. Grupo de ascensores 3, planta 10 número 8.
MADRID

DISTRIBUIDORA:

UNION DISTRIBUIDORA DE EDICIONES
Calle Muñoz Torrero, 4. Madrid

Solicite un ejemplar de muestra a:
97, rue St. Lazare, Paris 9º

REVISTA DE OCCIDENTE

PUBLICACION MENSUAL

INDICE DEL NUMERO 51 (JUNIO 1967)

Artículos:

CELSO FURTADO: *La hegemonía de los Estados Unidos y el porvenir de Iberoamérica.*

KARL AUGUST HORST: *Don Nadie y la literatura.*

CARLOS MARTÍNEZ DE CAMPOS: *Meditación sobre la guerra.*

JUAN G. ATIENZA: *Dos relatos.*

LUIS ROSALES: *Retrato.*

CARLOS BARRAL: *Poema.*

NOTAS:

GUILLERMO DE TORRE: *Rumbo literario de Salvador de Madariaga.*

E. INMAN FOX: *Ramiro de Maeztu y los intelectuales.*

CRITICA:

ANTONIO COLODRÓN: *La evolución conjunta de los animales y su medio,* por FAUSTINO CORDÓN.

Viñeta de DÍAZ CANEJA.

Redacción y Administración: REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12, Madrid-4 (España). Teléfonos 231 30 43 - 231 70 64

Número suelto	50 ptas.	Suscripción anual	500 ptas.
Extranjero	60 ptas.	Extranjero	600 ptas.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
LA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

EDUARDO TIJERAS: *Habitación en Turín.*

LUIS S. GRANJEL: *Maestros y amigos del 98: Luis Ruiz Contreras.*

ENRIQUE SVERDLIK: *La semana.*

ALBERTO TUGUES: *Aquella nuestra noche de pena y perro.*

MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO: *Los dioses de Federico.*

JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *Culturas periféricas. El Renacimiento en España y en Venecia.*

ALBERT MANENT: *Aproximación cronológica a la obra de José Plá.*

☆

Precio del número 216



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO